تاریخ تئاتر جهان

اسکار گ. براکت

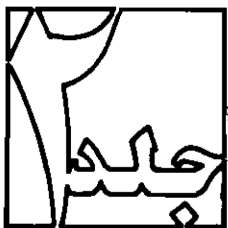
ترجمهٔ

هوشنگ آزادی ور











نشر نقره با مشارکت انتشارات مروارید. سال هزار و سیصد و شصت و شش

Brockett, Oscar Gross, History of the Theatre

Indiana university, Third Edition, 1977





نشر نقره با مشارکت انتشارات مروارید

براکت، اسکار گروس
تاریخ تئاتر جهان، جلد دوم

مترجم: هوشنگ آزادی‌ور، ویراستار: فرخ وطن، صفحه‌آرایی و روی‌جلد: احمد عالی (با تشکر از ادوارد آرشامیان)، خط: محمد احصایی

حروف‌چینی: مازیار، فیلم و زینک و چاپ و صحافی: شرکت افست «سهامی عام» (چاپخانهٔ هفدهٔ شهریور).
چاپ اول، تعداد ۵۰۰۰ نسخه بهار سال هزاروسیصدوشصت‌وشش‌خورشیدی

۳۰۰ تومان

در این زمانه که ماییم، مشکل است گفت که به سرانجام رساندن هر کاری چه مشکل است، بویژه اگر کاری باشد نه چندان متعارف، و باری چه جای گفتن که بر خوانندگان فرهیخته روشن است همه‌ی مشکلهای چاپ و نشر و علتهای دیر رسیدن جلد دوم این کتاب که اگر لطف دوستان نبود، به‌همین سرانجام هم نمی‌رسید. با تشکر از یاری همه‌ی مسؤولان و متخصصان چاپخانه‌ی افست و دوستان در حضر و در سفر که در کار تهیه‌ی برخی از عکسها از هنر شرق و از هنر غرب دست گشادند، امیداست که هزآن کاستی که هست به‌نظر پاک خطاپوش آید و این ما حضر مختصر پذیرفته باشد.

ناشر

فهرست

۱۰
تئاتر شرق

۱۱
تئاتر انگلستان ۱۶۴۲ـ۱۸۰۰

۱۲
تئاتر ایتالیا، فرانسه و اسپانیا
در سدهٔ هجدهم

۱۳
تئاتر اروپای شمالی و شرقی
در سدهٔ هجدهم

۱۴
تئاتر اروپا و آمریکا
در نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم

۱۵
تئاتر و درام در اروپا و آمریکا
در اواخر سدهٔ نوزدهم

Enkido Parse

تاریخ تئاتر جهان

جلد دوّم



۱۰
تئاتر شرق

هنگامی که اروپا قرون وسطیٰ و رنسانس را از سر می‌گذراند، تئاترهای چین، ژاپن، و آسیای جنوب شرقی شکلهای سنتی‌ی خود را توسعه می‌بخشیدند؛ شکلها و سنتهایی که تا به امروز ویژگیهای خود را حفظ کرده‌اند. سالهای میان ۱۳۰۰ و ۱۷۰۰ شاهد نوآوریها و آفرینشهایی چندان متفاوت با غرب بود که این دو سنت تقریباً بکلی متمایز بودند، و تأثیرات متقابل این دو فرهنگ تازه در سده‌ی بیستم آغاز شد، و از آن پس به طور پراکنده ادامه یافت.

چین

جای شگفتی است که درام چینی تنها پس از سلطه‌ی مغولها بر چین در سده‌ی سیزدهم به شکوفایی‌ی خود رسید. مغولها امپراتوری‌ی خود را از آسیا تا اروپا گسترش دادند، و سلسله‌ی یوان را تأسیس کردند، و این خاندان از ۱۲۷۹ تا ۱۳۶۸ بر چین فرمان راند. (مارکوپولو در این دوران به چین سفر کرد، و اروپائیان را با شگفتیهای این سرزمین متمدن و ثروتمند آشنا ساخت.)



موریخان غالباً بر این عقیده‌اند که علت پیشرفت ادبیات چینی در دوران فرمانروایان یوان آنست که روشنفکران چینی از کارهای دولتی معاف شدند، زیرا پیش از آن، تنها راه بروز استعدادها از طریق کارهای دولتی بود. این امتیاز ظاهراً به آنها امکان داد تا هنرهای سنتی خود، از جمله درام، را تکامل بخشند. این هنرمندان که به شکلهای اولیه‌ی درام موزیکال توجه ویژه‌ای داشتند، نمایشنامه‌هایی نوشتند که معمولاً به عنوان زیربنای تئاتر کلاسیك چین شناخته می‌شوند. درام چینی در مدتی کمتر از یك سده به اوج شکوفایی رسید، و در این دوران به رغم مشکلات سیاسی و اجتماعی، چینیها نوعی عصر طلایی را در درام تجربه کردند. شاید بتوان گفت سلیقه و ثروت فرمانروایان بیگانه نیز در این امر بی‌تأثیر نبوده است.

درام نویسان دوره‌ی یوان داستانهای خود را از تاریخ، افسانه، و داستانهای قدیمی، حماسه‌ها و حوادث معاصر خود اخذ می‌کردند. شخصیتهای نمایشی در این آثار از میان همه‌ی قشرها و طبقات انتخاب می‌شدند، و نقشهای مهم همواره از آنِ امپراتوران، دانشمندان یا دانشجویان، مقامات رسمی دولتی، سرداران، شورشیان، همسران، دختران یا معشوقگان بود. این نمایشنامه‌ها عشق و وفاداری به خانواده، به دوستان، صداقت، و سرسپردگی به کار و وظیفه را تبلیغ می‌کردند. آنها جهانی بی‌جفت و بست را نشان می‌دادند که سرانجام عدالتی شاعرانه بر آن سامان می‌بخشند، اگر نمایشنامه‌ای پایان ناخوشی می‌داشت، در حقیقت پایان کار قهرمان پلیدی بود که رازش برملا می‌شد و به سزای اعمالش می‌رسید. در پایان نمایشنامه‌ها، عشاق عزیز گم کردگان گمشده‌ی خود را باز می‌یافتند، مقامات شایسته‌ی دولتی پاداش می‌گرفتند، و یا ثروتِ از دست رفته بار دیگر به صاحبش باز می‌گشت. به طور کلی نمایشنامه‌ها پهنه‌ای غنی و گسترده از زندگی‌ی چینی را به صحنه می‌بردند که عموماً به گذشته تعلق داشت، اما همواره به زندگی روزمره ربط پیدا می‌کرد.

در سراسر حکومت سلسله‌ی یوان بهترین درام نویسان در شمال چین، بویژه پکن، می‌زیستند، و در آنجا شیوه‌ای را متحول کردند که معمولاً سبك «شمالی»خوانده می‌شود. دراین سبك، هر نمایشنامه از چهار بخش یا پرده تشکیل می‌شد، و مجموعاً ده تا بیست آواز یا آریا داشت، که همه توسط شخصیت اصلی نمایش خوانده می‌شد. شخصیتهای دیگر نمایش فقط حرف می‌زدند، یا گفتار خود را تحریر می‌کردند. درام نویسان دوران یوان نغمه‌های خود را از میان ۵۰۰ آهنگ موجود در موسیقی‌ی چینی برمی‌گرفتند، و این آهنگها برحسب کیفیت موزیکال و قدرت انگیزش خود در ۹ دستگاه رده بندی شده بودند. درامنویسان برطبق قواعد صریحی موظف بودند همه‌ی آوازهای یك پرده‌ی نمایش را تنها از یك دستگاه برگزینند، و درهمه‌ی آوازهای آن از یك ضرباهنگ استفاده کنند؛ دستگاه و ضرباهنگی که در یك پرده به کار می‌رفت نمی‌باید در پرده‌ی دیگری از همان نمایشنامه استفاده شود.

اگر نمایش هر چهار پرده پشت سر هم مقدور نبود، بین پرده‌ها چیه تسه (به معنای گُوه) به عنوان یك درآمد، یا میان پرده گنجانیده می‌شد. این چیه تسه کوتاه بود، و بیش از دو آریا نداشت، و توسط شخصیتی غیر از قهرمان اصلی اجرا می‌شد. در پایان نمایش یك دو بیتی‌ی ضربی، یا یك رباعی، نتیجه‌ی



تصویر ۱۰. ۰۱. نقاشی روی ابریشم که در سده‌ی دوازدهم میلادی تهیه شده است. این نقاشی نمایش تئاتری را در یکی از جشنواره‌های چینی نشان می‌دهد. برگرفته از نسخه‌ای که در سده‌ی هجدهم نسخه‌برداری شده است.

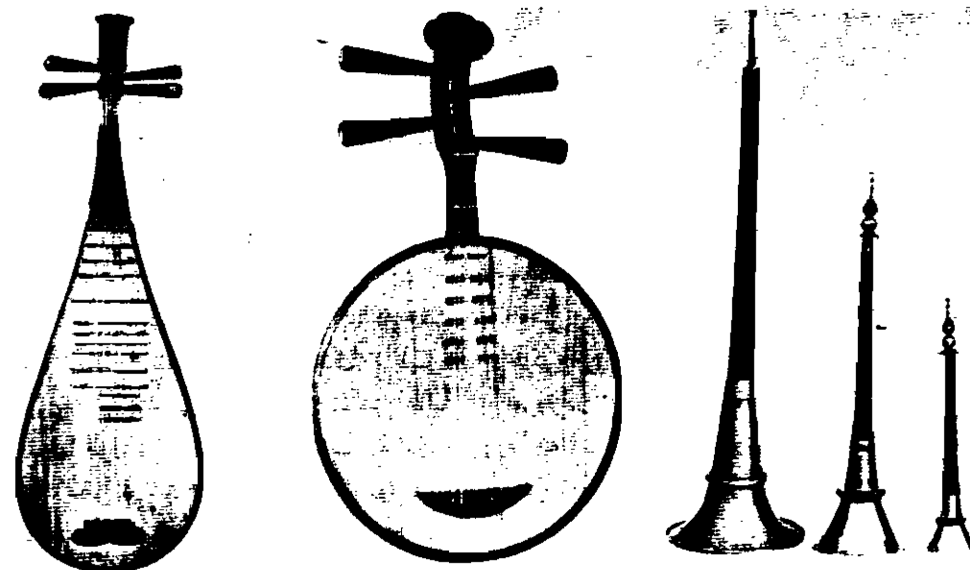
نمایش را بیان می‌کرد. یکی از بیتهای این قطعه‌ی نهایی را نام نمایشنامه قرار می‌دادند.

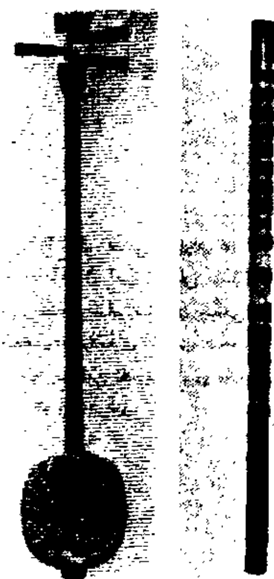
معمولاً موسیقی‌ی ساده و بی‌پیرایه‌ای که هفت پرده داشت توسط ارکستری شامل گانگ(۱)، طبل، زنگ، و پی‌پا(۲) نواخته می‌شد. ماجرای نمایش غالباً ماهها یا سالها طول می‌کشید، و مکان نمایش. به ندرت محدود به یك محل می‌شد، و معدودی از نمایشها پایان ناخوش داشتند، که آن هم توسط عدالتی شاعرانه توجیه می‌شد.

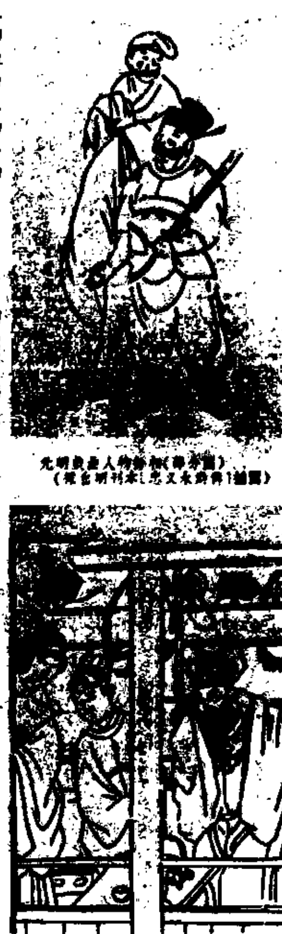
توضیحات فراوان درباره‌ی نحوه‌ی اجرا در متن نمایشنامه‌ها، یادداشتهای معاصر آن دوران، و یك نقاشی دیواری‌ی موجود (به تاریخ حدود ۱۳۲۴) حاکی از آنند که بسیاری از صحنه پردازیهای سنتی‌ی امروز در تئاتر چینی در سده‌ی چهاردهم رایج نبوده‌اند. صحنه اساساً لخت بود وتنها در انتهای صحنه دو در، یکیْ برای ورود و دیگری برای خروج بازیگران، تعبیه می‌شد. در فاصله‌ی میان این دو در یك پرده‌ی گلدوزی شده و کاملاً زینتی (در تصاویر به دست آمده از



تصویر ۲.۱۰. ●، مجموعه‌ای از سازهای چینی از چپ به راست از بالا پن، هوچین، پن‌هو، پی‌پا، یوِه‌چین، سونا، و در صفحه‌ی مقابل از چپ به راست، سان‌هسین، تی‌تزو. برگرفته از کتاب تئاتر چین در عصر نوین، نوشته‌ی کالین مك کِراس (۱۹۷۵).





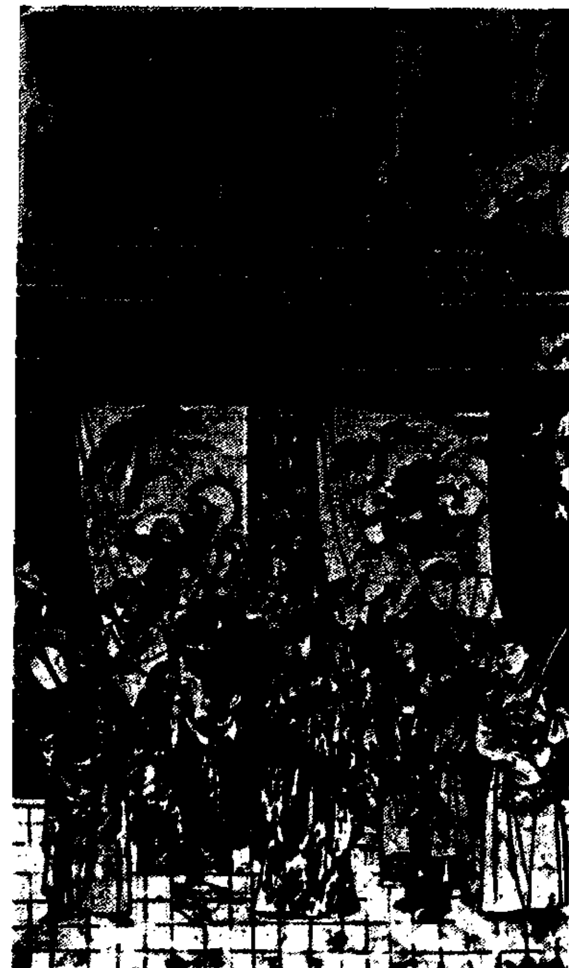




تصویر ۳.۱۰●، طرحهایی از بازیگران چینی از دوره‌ی امپراتوری‌ی مینگ. برگرفته از تاریخ درام چینی، نوشته‌ی ویلیام دالبی (۱۹۷۶).

صحنه‌های چینی این پرده دو تکه دارد که بدون دوخت پهلوی هم قرار دارند) آویخته می‌شد. نقاشیهای موجود از تئاتر کلاسیك چینی، بازیگران را در لباسهای زیبای تزئینی، و گاه با آستینهای بلند و بسیار گشاد، و آرایش چهره و ریش نشان می‌دهند. وسایل صحنه ـ مانند بادبزن، شمشیر، و کمربند چرمی ـ نیز در این نقاشیها دیده می‌شوند. در گروههای نمایشی زن و مرد هر دو شرکت می‌کردند، و نام بسیاری از بازیگران مشهور قدیمی ضبط شده است.

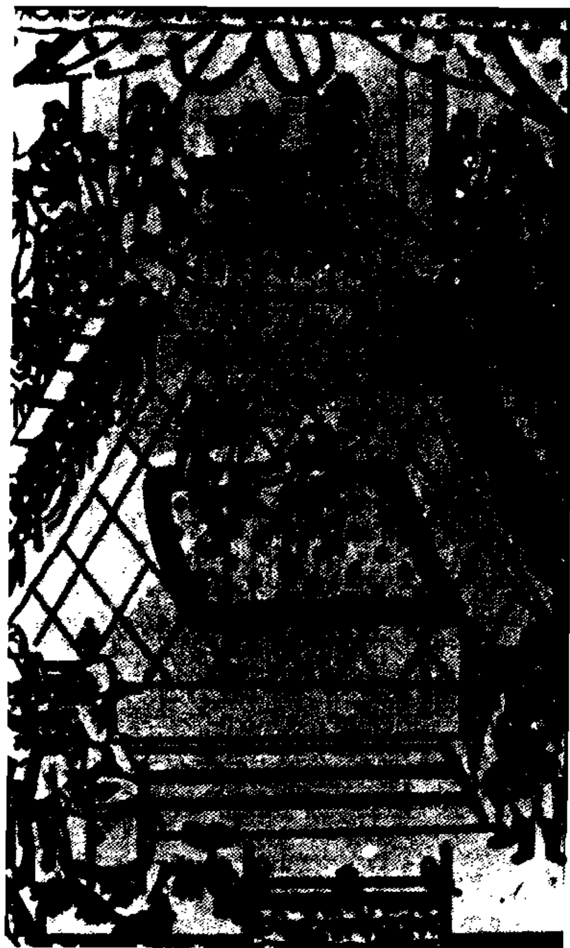
تعداد نمایشهایی که در دوران یوان نوشته شده برای ما روشن نیست، اما نام بیش از ۷۰۰ نمایشنامه در گزارشها آمده است، که از این میان حدود ۱۷۰ نمایشنامه به دست ما رسیده است. از این دوره نام حدود ۵۵۰ درام نویس نیز شناخته شده است، اما اطلاعات اندکی از احوال آنها وجود دارد، و حتی تاریخ زندگی اکثر آنها دانسته نیست. یکی از بهترین درام نویسان این دوره کوان هان ـ چینگ[۲] نام دارد که به پدر درام چینی مشهور است. هان چینگ ۶۷



تصویر ۴.۱۰. یك نقاشی دیواری از شمال غربی چین، حدود ۱۳۲۴. این نقاشی نشان می‌دهد که بسیاری از عناصر تئاتر سنتی‌ی چینی در آن دوره تثبیت شده بود. پرده‌های انتهای صحنه، لباسها و وسایل صحنه در این تصویر قابل ملاحظه است. تقدیمی استاد ویچی‌لیو.

نمایشنامه نوشته که ۱۸ تای آنها به دست ما رسیده است. شاید مشهورترین درام او تراژدی‌ای بومی به نام **بی‌عدالتی‌هایی که در حق خانم توو شد**[۴] باشد که از یك داستان واقعی‌ی جنایی اخذ شده است. این نمایشنامه درباره‌ی آلام، شجاعتها و فضایل یك بیوه‌ی بی‌گناه است که متهم به قتل خواستگارش می‌شود. پس از آنکه توو اعدام می‌شود روح او بر قاضی ظاهر می‌شود. قاضی موضوع این جنایت را دوباره در دادگاه طرح می‌کند، و جنایتکار واقعی را افشا می‌کند و به کیفر می‌رساند. خانم توو تجسم زنان پرهیزگار چینی بود و شجاعت اخلاقی‌ی او سرمشق زنان دیگر قرار می‌گرفت.

یکی از محبوبترین درامهای دوره یوان **داستان عاشقانه‌ی تالار غربی**[۵] نوشته‌ی وانگ شی ـ فو[۶] است. این نمایشنامه در میان درامهای شمالی منحصر به فرد است و دارای ۲۰ پرده است، ولی امروزه برای رعایت سنت در پنج قسمت چهار پرده‌ای به نمایش در می‌آید. این نمایش براساس یك رمان چینی نوشته شده، و درباره‌ی مصائب و شادیهای دو عاشق صادق به نامهای یینگ یینگ دلربا و یانگ دانشجوی با استعداد و جوان است. این دو پس از یك جدایی‌ی طولانی به یکدیگر می‌رسند. این نمایشنامه به خاطر



تصویر ۵.۱۰(ه). نمایشی در یك میهمانی در دوره‌ی مینگ. بازیگران بر روی فرشی در میان دو ردیف میهمانان، و نوازندگان در جلوی تصویر قابل توجه‌اند. (نیمه‌ی اول سده‌ی هفدهم). برگرفته از کتاب تئاتر چین در عصر نوین، نوشته‌ی کالین مك کِراس (۱۹۷۵).

شخصیت پردازیها و محتوای شاعرانه، متنوع و زیبایش مورد توجه بوده است.

یکی دیگر از مشهورترین نمایشنامه‌های این دوره **یتیمی در خانه‌ی چائو**[۷] نام دارد که احتمالاً چی چون ـ هسینانگ[۸] آن را نوشته است. نمایشنامه درباره‌ی کودکی است که از قربانی شدن نجات می‌یابد، بزرگ می‌شود، و انتقام قتل عام خانواده‌اش را از یك صاحب منصب بدذات می‌ستاند. این نخستین نمایشنامه‌ی چینی است که در غرب شهرت فراوانی به دست آورد، زیرا ولتر نمایشنامه‌ای به نام **یتیم چینی**[۹] (۱۷۵۵) براساس آن نوشت. نمایشنامه‌ی دیگری که در غرب حتی مشهورتر از این است **داستان دایره گچی**[۱۰] نام دارد، و نویسنده‌ی آن لی چین فو[۱۱] است. این نمایشنامه داستان دو زن است که هر دو خود را مادر یك کودك می‌دانند، و قصد تصاحب ارثیه‌ی کودك را دارند؛ قاضی کودك را در یك دایره‌ی گچی قرار می‌دهد، و از زنان می‌خواهد تا او را از این دایره بیرون بکشند؛ زنی که از آزار کودك به قیمت از دست دادن او چشم می‌پوشد، مادر او شناخته می‌شود. این نمایشنامه الهامبخش هـ. ا. کلابوند برای نوشتن **دایره‌ی گچی** (۱۹۲۳)، و برتولت برشت برای نوشتن **دایره‌ی گچی قفقازی** (۱۹۴۴) بوده است. نمایشنامه‌های دیگر دوران





تصویر ۶.۱۰. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی داستان عاشقانه‌ی تالار غربی. در این صحنه ینگ ینگ ر دانشجوی جوان در محلی پنهانی یکدیگر را ملاقات می‌کنند و ندیمه‌ی دختر در حال جاسوسی است. برگرفته از کتابی که در دوران امپراتوری‌ی مینگ چاپ شده است.

یوان غالباً درباره‌ی مذهب، نیروهای فوق طبیعی (رویای ارزن زرد[۱۲]، نوشته‌ی ماچی یوان[۱۳])، ضد قهرمانان(گردباد سیاه[۱۴] نوشته‌ی کائوون ـ هسیو[۱۵])، و موضوعهای دیگرند.

پیش از میانه‌ی سده‌ی چهاردهم مکتب دیگری در درام چینی به نام «مکتب جنوبی» در منطقه‌ی هانگ چو[۱۶] ظهور کرد، زیرا در این مناطق «مکتب شمالی» فهمیده نمی‌شد و رواجی نداشت. از درامهای دوره‌ی یوان در این منطقه باید آواز عود[۱۷] (حدود ۱۳۵۰) نوشته‌ی کائومینگ[۱۸] را نام برد. این نمایشنامه ۴۲ پرده دارد، و داستان زن پرهیزگاری به نام چائو وونیانگ است‌که هنگام سفر شوهر دانشمندش به همراه امپراتور در خانه می‌ماند. شوهر او در این سفر شهرت و ثروت فراوانی به دست می‌آورد، و با دختر نخست



تصویر ۷.۱۰(*). یك نمایش چینی در روستایی در چین.



تصویر ۸.۱۰. یك نمایش تئاتری در یك خانه‌ی خصوصی. بازیگران بر روی فرش، و نوازندگان در جلوی صحنه قابل توجه‌اند. این مینیاتور متعلق به دوره‌ی مینگ در سده‌ی هفدهم است. برگرفته از کتاب تئاتر چینی در عصر نوین، نوشته‌ی کالین ملك کراس(۱۹۷۵).

وزیر ازدواج می‌کند. چائو وونیانگ پس از مرگ پدر و مادر شوهرش به سوی دربار به راه می‌افتد، و در آنجا سراغ شوهرش را می‌گیرد، و از شوهرش می‌خواهد که به وظایف زناشویی گردن نهد. سرانجام آن دو به سازش می‌رسند، و می‌پذیرند که هر دو زن در شرایط مساوی با یکدیگر زندگی کنند. آواز عود به خاطر گیرایی، شاعرانگی، و آوازهای زیبایش بسیار شایان توجه است.

بنیانگذار سلسله‌ی مینگ (۱۳۶۸ ـ ۱۶۴۴) در چین، پس از راندن مغولها و استقرار حکومت خود، چندان تحت تأثیر نمایشنامه‌ی آواز عود قرار گرفته بود که مدام تقاضای تجدید اجرای آن را داشت. همو بود که از درام جنوبی حمایت کرد، و آن را شیوه‌ی حاکم بر درام چینی قرار داد.

نوآوریهای مهم درام جنوبی در اوایل سده‌ی شانزدهم توسط وِی لیانگ ـ فو(۱۹) صورت گرفت. وی حدود ده سال اپرا و موسیقی‌ی چینی را مطالعه کرد، و براساس موسیقی‌ی کون ـ شان(۲۰) (منطقه‌ای نزدیک سوچو(۲۱)) خود درامی موزیکال را بنیاد نهاد. این نوآوریها چنان محبوب شدند که تا سال ۱۶۰۰ همه‌ی تئاترها را فتح کردند. دراین دوران مکتب جنوبی، که تفاوت بسیاری با مکتب شمالی داشت، همه‌ی ویژگیهای خود را تثبیت کرد.

یك نمایش جنوبی می‌تواند بیش از ۵۰ پرده باشد و هر پرده نام مستقلی داشته باشد. در پرده‌ی اول، که معمولاً پیش درآمد خوانده می‌شود، یك شخصیت فرعی‌ی نمایش هدف نویسنده و داستان را شرح می‌دهد. در هر پرده داستانهای فرعی‌ی بسیاری گفته می‌شود؛ و همه‌ی این داستانها، در نهایت با خوشی به نتیجه می‌رسند. دراین سبك هر یك از شخصیتها می‌تواند آواز بخواند، و در آن تکخوانی، زوج خوانی، و حتی همسرایی نیزوجود دارد. موسیقی‌ی این نمایش

تصویر ۹.۱۰. ■. نمایش خصوصی در یك قصر در پکن. سکوی مرتفع صحنه، و همچنین تماشاگران در حال نوشیدن چای و دود کردن قابل توجه‌اند. برگرفته از کتاب تئاتر چینی در عصر نوین.



از یك دستگاه پنج پرده‌ای (به استثنای آهنگهایی که از درام شمالی اخذ شده) تشکیل شده است، و نغمه‌ها معمولاً نرم و آرامند (چهار تا پنج برابر کندتر از نغمه‌های شمالی). ساز اصلی این موسیقی فلوتی از نَی (تی تسو)(۲۲) است که نوایی احساساتی و کند دارد. ارکستر شامل سازهای دیگر، بویژه سازهای ضربی نیز هست.

«سبك جنوبی» در درام چینی تا حد زیادی ادامه دهنده‌ی سنت نمایشنامه‌ی آواز عود است. تفاوت عمده‌ای که با آن دارد، وجود هماهنگی (هارمونی) بیشتر در میان کلمات و نغمه‌ها و پیچیدگی ساخت موزیکال، و استفاده‌ی گسترده از گویش سوچو (که به شیرینی و روانی شهرت دارد) در آوازهای دراماتیك است. با آنکه درام «شمالی» پس ازسال ۱۶۰۰ هنوز نوشته می‌شد، اما اساساً تمرینهایی شاعرانه بجا ماندند.

بهترین درام نویس دوران مینگ شاید تانگ هسین ـ تسو(۲۳) (۱۵۵۰ ـ ۱۶۱۶) باشد. مجموعه‌ی

تصویر ۱۰.۱۰. ■. نمایشی در یك معبد در حومه‌ی فوکین. گراوور در سال ۱۸۸۸ توسط آقای کامینگز تهیه شده است. برگرفته از کتاب تاریخ درام چینی.



آثار او در یك جلد به نام «چهار رویا» گردآوری شده‌اند. چهار نمایشنامه‌ی این مجموعه دارای موضوعی کم و بیش مشابهند: زندگی چیزی جزتصورات ما نیست. از میان این چهار نمایشنامه **غرفه‌ی گُل**(۲۴) از همه محبوبتر بوده است. این نمایشنامه ۵۵ پرده دارد، و داستان پیچیده‌ی دختری است که با اندوه و زاری در عشق کسی که در خواب دیده می‌سوزد. هنگامی که معشوق واقعاً بر سر گور او حاضر می‌شود، دختر به زندگی باز می‌گردد، اما پدر دختر نسبت به این مسأله شك می‌کند، و گمان می‌کند فریبی در کار بوده است. پدر دستور می‌دهد پسر را دستگیر کنند و کتك بزنند. در پایان تفاهم برقرار می‌شود. این نمایشنامه از تنوع بسیاری برخوردار است ــ محاکمه‌ای در جهنم، جنگ، قطعات کمدی، هیجان، و صحنه‌ی نجات ــ اما بیشتر به خاطر صحنه‌های عاشقانه و اشعار زیبایش مورد توجه بوده است. تانگ هسین ــ تسو، رقیب بزرگی به نام شن چینگ(۲۵) (۱۵۵۳ ــ ۱۶۱۰) داشت. وی در علم بدیع خبره بود، و مهمترین اثرش رساله‌ای در باب قالبهای موسیقی‌ی درام جنوبی بود که مدتها مرجع استانده‌ی موسیقی‌ی درام جنوبی به شمار می‌رفت.

هر چند درام جنوبی در آغاز شکل تئاتری زنده‌ای داشت، اما به تدریج به درامی ادبی تبدیل شد. نمایشنامه‌ها به قدری طولانی شدند که تهیه‌ی آنها به صورت کامل ناممکن گشت؛ زبان نمایش آنقدر رسمی و کنایی بود که تنها محققان و دانشمندان آن را می‌فهمیدند؛ و قواعد بدیع و عروضی چندان دست و پای نویسندگان را می‌بست که داد و ستد فکری، و خودانگیختگی نویسنده از بین می‌رفت. درام جنوبی تا بعد از تسخیر چین توسط منچوهای شمال و استقرار سلسله‌ی چینگ (۱۶۴۴ ــ۱۹۱۲)، بر ادبیات چینی سلطه‌ی بی‌چون و چرای خود را حفظ کرد. از مهمترین درام نویسان دوره‌ی چینگ می‌توان کونگ شانگ ـ ین(۲۶) (۱۶۴۸ ـ ۱۷۱۸) را نام برد. وی در نمایشنامه‌ی **قصری برای عمر دراز**(۲۷) قطعات تراژیکی از سالهای آخر امپراتوری مینگ گنجانیده است. درام نویس دیگر این دوره هونگ شِنگ(۲۸) (حدود ۱۶۴۶ـ۱۷۰۴) نام دارد، و نمایشنامه‌ی مهم او، **بادبزنی با نقش شکوفه‌های هلو**، درباره‌ی عشق امپراتوری از سلسله‌ی تانگ و معشوقه‌ی اوست.

در جوار این آثار ادبی، آثار دیگری نیز برای نمایشهای تئاتری نوشته می‌شدند و مشهورترین نویسنده‌ی این آثار لی یو(۲۹) (۱۶۱۱ـ ۱۶۸۰) نام دارد، که آثار بغرنجی در کمدی‌ی موقعیتها(۳۰)، از جمله **اهل بهشت**(۳۱)، و **هنگام وصلت باید مواظب بود**(۳۲) نوشته است. لی یو در خلق موقعیتهای خنده آور براساس وقایع زندگی‌ی معاصر استاد بود. با آنکه آثار او بسیار مؤثرند، اما ادبای آن روزگار برای آنها ارزشی قایل نبودند. جالب است بدانیم که لی یو با نمایشنامه‌ی **مکانی موقت برای اندیشه‌های مفرح من**(۳۳) اولین و تنها منتقد قابل ذکر درام چینی شناخته شده است.

متأسفانه لی یو و معاصران پر استعداد او هیچیك قادر نبودند درام جنوبی را از زوال حفظ کنند. به هر حال درام جنوبی تا سال ۱۸۵۳، یعنی ویرانی‌ی موطن اولیه‌ی آن سوچو بر اثر شورش، عمده‌ترین درام چینی محسوب می‌شد، از اینرو به واسطه‌ی انعطاف فراوانی که از خود نشان داد، و حدود ۵۰۰ سال دوام آورد، قابل ستایش است. حتی پس از ۱۸۵۳ سنت تئاتری

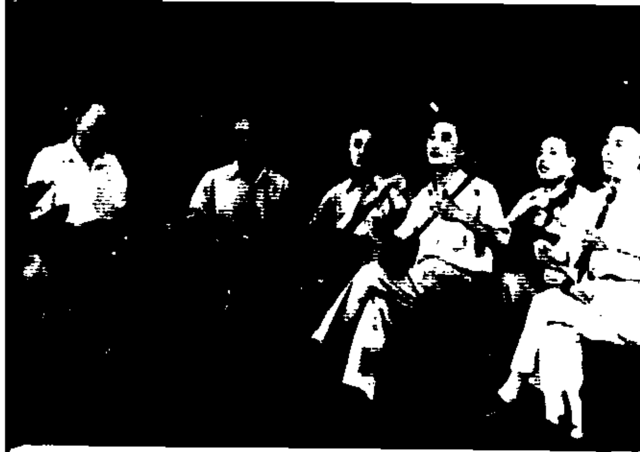


تصویر ۱۱.۱۰. صحنه‌ای از اپرای پکن مربوط به اوایل سده‌ی نوزدهم. برگرفته از کتاب تاریخ درام چینی

درام جنوبی، و متنهای موجود آن، بر درام نویسان دیگر و بر اپرای پکن تأثیر قاطعی داشته است.

اپرای پکن که از میانه‌ی سده‌ی نوزدهم مهمترین شکل تئاتری در چین محسوب می‌شود، به تدریج شکل گرفت. با پژمردنِ طراوت سبك جنوبی در سده‌ی هجدهم، تعدادی شیوه‌های محلی که مخلوطی از داستانهای سنتی و موسیقی‌ی محلی بود پیدا شد. متحول‌ترین این شیوه‌های محلی مربوط به منطقه‌ی چیانگ ـ سی (در شمال)، هوپی (در چین مرکزی)، و شِنسی (در شمال غربی) بودند. در سال ۱۷۹۰ برای برگزاری‌ی جشن هشتادمین سال تولد امپراتور چین ـ لونگ، بهترین اجراکنندگان نمایش از همه‌ی مناطق چین فراخوانده شدند. بسیاری از این نمایشگران در پایتخت ماندند و عناصر گوناگونی از شیوه‌های محلی را به تدریج در هم آمیختند و بدین ترتیب اپرای چین زاده شد. از میانه‌ی سده‌ی نوزدهم تا به حال این سبك جدید سرگرمی محبوب و متداولِ سراسر چین محسوب می‌شود.

اپرای پکن بعکسِ اسلاف خود بیشتر یك شکل تئاتری بود تا ادبی؛ و تأکید آن برقراردادهای دقیقاً تدوین یافته‌ی بازیگری، رقص، و آواز بود و اعتنای چندانی به متن نداشت. در اپرای پکن به جای ارائه‌ی یك نمایش متمرکز معمولاً یك سلسله قطعات کوتاه، که بسیاری از آنها پرده‌ها یا قسمتهایی از یك اثر بزرگ بودند (از جمله نمایشنامه‌های سنتی‌ی شمالی و جنوبی)، با حرکات و نمایشهای آکروباتیك در هم آمیخته می‌شدند. بین آنها معمولاً تنفس (وقفه) وجود ندارد و صحنه‌های گوناگون آنها چنان تنظیم می‌شوند تا بهترین بازیگر در قطعه‌ی نهایی ظاهر شود.



تصویر ۱۲.۱۰. نوازندگان اپرای پکن. تنوع سازهای زهی و ضربی در این تصویر قابل ملاحظه است. از کتاب اپرای پکن نوشته‌ی روئی آلی، پکن، ۱۹۵۷.

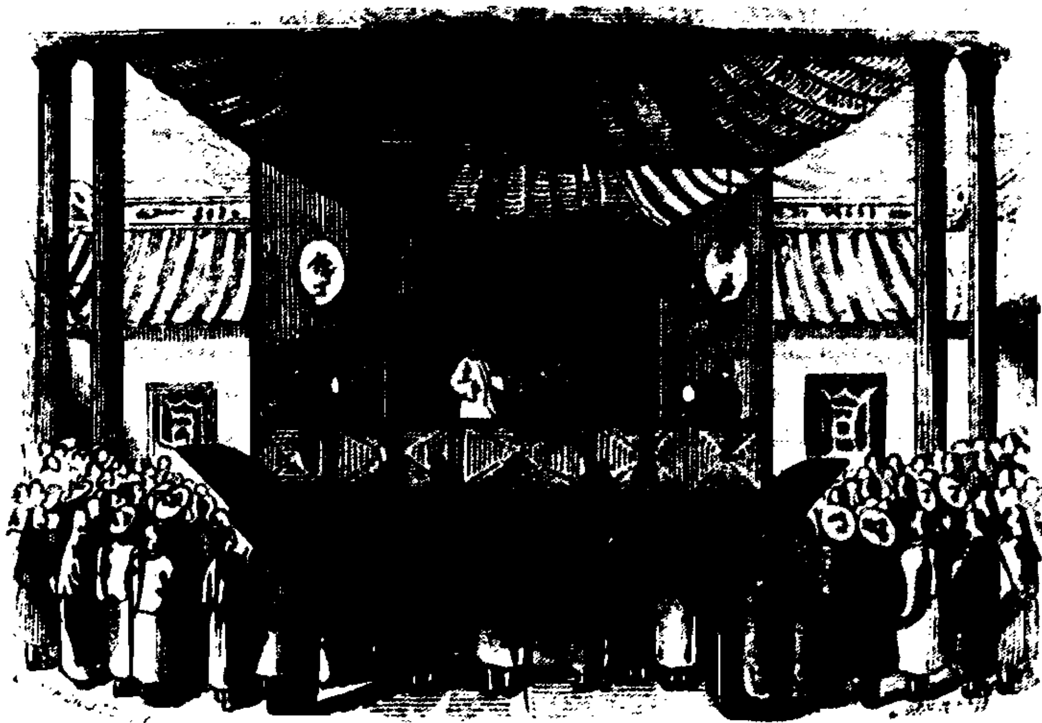
نمایشهای اپرای پکن معمولاً به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند: نمایشهای شهری، (درباره‌ی مسایل محلی و اجتماعی)، و نمایشهای نظامی (درباره‌ی ماجراهای جنگجویان و دسته‌های نظامی)، و این دو غالباً در هم ادغام می‌شوند. درامها از نمایشنامه‌های ادبی‌ی گذشته، داستانها، تاریخ، افسانه، اساطیر، فرهنگ بومی و داستانهای عاشقانه گرفته می‌شوند؛ همه‌ی این اپراها پایان خوش دارند؛ به ندرت متن یك اثر کاملاً دنبال می‌شود زیرا هر بازیگر معتبری خود تغییراتی در متن می‌دهد، و هر گروه نمایشی، روایت ویژه‌ی خود را از یك اثر کلاسیك پرورش می‌دهد. حرکت دراماتیك غالباً مبهم می‌ماند زیرا آغازو پایان مشخصی وجود ندارد و توجه اصلی گروه به نقاط اوج داستانهایی است که برگزیده است. در اپرای پکن نمایشنامه تنها متن خلاصه‌ای است تا بتوان نمایشی را در آن جای داد، و تماشاگران به تأثیر کلی‌ی نمایش نظر دارند نه شنیدن یك متن ادبی. در برنامه‌ی اپرای پکن حتی نام نویسندگان ذکر نمی‌شود.

گذشته از همه‌ی اینها، ویژگی‌ی شاخص اپرای پکن قراردادهایی است که از دوران پیشین به ارث برده، و به صورت نظامی دقیق در آمده است. چون اپرای پکن با روش تئاتری‌ی غرب تفاوت فراوانی دارد لازم است آن را با تفصیل بیشتری توضیح دهیم. بسیاری از این تفاوتها مربوط به عناصر معماری در اپرای پکن است. نخستین صحنه‌های اپرای پکن در ایوانهای معابد ــ یك صحن ساده با سقفهای تزئینی ــ اجرا می‌شدند، و تأثیر این صحنها تا به امروز به جا مانده است. صحنه‌ی یك تئاتر چینی عبارت از یك سکوی (صحن) باز و غالباً چهارگوش بود، و ستونهایی لاك الکل شده سقف آن را نگه می‌داشت. این سکو حدود نیم متر ازسطح زمین ارتفاع داشت و بر محیط آن نرده‌هایی چوبی ساخته شده، و بر روی سکو تنها یك مفرش گسترده می‌شد. بر دیوار انتهای سکو دو در (یکی در سمت راست برای ورود بازیگران، و دیگری در سمت چپ برای خروج آنها) قرار داشت، و در میان این دو در یك پرده‌ی بزرگ گلدوزی شده آویخته می‌شد. وسایل دائمی‌ی صحنه منحصر به یك میز و چند صندلی‌ی چوبی می‌شد.

این سادگی‌ی دکور، تغییرات سریع صحنه را به آسانی میسر می‌سازد، تغییراتی که مدام با کلام، حرکت، و وسایل صحنه بیان می‌شوند. صحنه‌های گوناگون علاوه بر اینکه از طریق گفتار معین می‌شوند، بازیگران نیز با حرکات پانتومیم، مثل دور زدن، وارد اطاقی شدن، یا صعود از پله‌ها آنها را نشان می‌دهند.

یك گردش به دور صحنه به معنای سفری دور و دراز فهمیده می‌شود. میز و صندلیها می‌توانند نماینده دادگاه، تالار ضیافت، یا صحنه‌های دیگری باشند. برای هر یك از این مکانها ترتیب چیدن میز و صندلی، و نیز ترکیب آنها با وسایل دیگر صحنه قاعده‌ی معینی وجود دارد. وجود سه پایه‌ای با بخور سوز بر روی میز نمایشگر یك قصر است؛ وجود کاغذ و مهرهای اداری، صحنه را به دفتر یك اداره‌ی دولتی مبدل می‌سازد؛ اگر یك پرده گلدوزی شده بر دیرکهایی از نی آویخته شود نمایشگر چادر فرمانده نظامی، یا چادر امپراتور، یا اتاق پذیرایی است، یا حتی حجله‌ی عروس را به خاطر می‌آورد. و این همه باز بستگی به وسایل دیگر موجود در صحنه دارد. میز و صندلی همچنین می‌توانند معنایی متفاوت از خود داشته باشند. دو صندلی وقتی پشت به پشت هم قرار گیرند نشان دهنده‌ی یك دیوارند؛ اگر صندلیها را پشت به انتهای میزی قرار دهند، معنای پل از آن

تصویر ۱۳.۱۰ *. نمایش چینی در یك عروسی. سکوی مرتفع، و نحوه‌ی ایستادن تماشاگران قابل توجه است. از کتاب تاریخ درام چینی.



مستفاد می‌شود؛ یك صندلی می‌تواند به جای یك درخت، یا در یك زندان به کار رود؛ یك میز می‌تواند به جای تپه، ابر، یا نقاط مرتفع دیگر به کار گرفته شود.

وسایل دیگری نیز برای مشخص کردن دکور و حرکت به کار می‌روند. تصویر یك دیوار بر روی پارچه می‌تواند نشان از یك قلعه، دروازه‌ی شهر، یا یك گذرگاه کوهستانی باشد؛ اگر بازیگری شلاقی به دست گیرد بدین معنی است که سوار بر اسب است؛ اگر بر روی پرچم زرد رنگی نقش چرخ نقاشی شود، نشانه‌ی واگن یا ارابه است؛ حمل چهار قطعه پارچه توسط بازیگری که در صحنه می‌دود، وزیدن باد را القا می‌کند؛ یك عَلَم با نقش ماهی بر آن علامت وجود آب است؛ یك حرکت منظم پارو، نماد پارو زدن است؛ اگر عَلَمی که نشان آب بود لوله شده در یك سینی قرار داده شود، ماهی را نشان می‌دهد؛ و اگر پارو را در پارچه‌ای بپیچند به معنای یك جسد است. وسایل جنگی اگرچه کاملاً شبیه نمونه‌ی اصلی‌اند، اما از چوب یا نی ساخته می‌شوند. این نشانه‌ها تخیل تماشاگران را به کار می‌اندازند و بسیاری نکات ناگفته بر عهده تماشاگران نهاده می‌شود. همه‌ی این قراردادها را حضور دستیاران صحنه کاملتر می‌سازد. همواره اشخاصی در صحنه حضور دارند که بازیگران را در پوشیدن لباسها و جا به جایی چیزها و آوردن اشیاء و وسایل صحنه یاری می‌کنند. نه تنها هیچ کوششی جهت پنهان کردن این دستیاران به عمل نمی‌آید، بلکه در جوار لباسهای پر زرق و برق بازیگران، این دستیاران لباسهای عادی، و گاه کاملاً غیررسمی می‌پوشند.

به طور سنتی نوازندگان نیز در طول اجرای نمایش در دید تماشاگران قرار دارند، و مثل دستیاران لباسهای معمولی می‌پوشند. آنها آزادانه در صحنه آمد و رفت می‌کنند، و هیچگاه جزئی از تصویر صحنه به حساب نمی‌آیند. (امروزه در چین نوازندگان اغلب در گود ارکسترا و خارج از دید می‌نشینند). موسیقی جزئی تفکیك ناپذیر از تئاتر چین محسوب می‌شود. موسیقی نه تنها فضای پس زمینه‌ی نمایش را ایجاد می‌کند و با بسیاری از آوازها همراه است، بلکه زمان بندی نمایش را نیز تنظیم می‌کند، و ضرب کل نمایش را نگه می‌دارد. چون نت نویسی در موسیقی چینی دقیق نیست، نوازندگان تئاتری آن را با تکرار، و از راه گوش می‌آموزند. غالب موسیقی‌ی موجود در اپرای پکن با همکاری‌ی مشترك بازیگران و نوازندگان ساخته می‌شود؛ و غالب آهنگها از منابع موجود از زمانهای دور برگرفته می‌شوند، و برطبق ضرورتهای هر نمایش بازسازی می‌گردند. هر چند می‌توان سازهای چینی را به زهی، بادی، و ضربی تقسیم کرد، اما این سازها شباهتی به سازهای غربی ندارند. رهبر ارکستر طبل می‌نوازد، و بدین گونه زمان بندی و ضرباهنگ موسیقی را تنظیم و رهبری می‌کند. ارکستر از گانگ، سنج، زنگ برنجی (برس کاپ)، فلوت، سازهای زهی، و سازهای عجیب و غریب دیگری تشکیل می‌شود. آوازها منحصراً توسط فلوت و سازهای زهی همراهی می‌شوند، اما ورود و خروجها با ضربه‌های کرکننده‌ی سازهای ضربی همراهی می‌گردند. در غالب حرکات صحنه موسیقی‌ی زمینه‌ای وجود دارد.

با این همه نبض اپرای پکن در دست بازیگر است. اوست که در صحنه‌ای خالی، با وسایلی ناچیز، همراه با دستیاران و نوازندگانی با لباسهای



تصویر ۱۴.۱۰. هونگ ـ ین‌هو بازیگر زن معاصر چینی در نقش تان، در اپرای پکن. انجمن هنرهای آسیایی.

معمولی، لباس گرانقیمتی بر تن دارد و سخن می‌گوید، آواز می‌خواند، و برطبق قراردادهایی خدشه‌ناپذیر حرکت می‌کند. نقش بازیگران به چهار تیپ کلی قابل تقسیم است: مرد، زن، چهره‌ی رنگ آمیزی شده، و تیپ کمدی. نقش مرد (شِنگ)[۳۴] شامل شخصیتهایی نظیر دانشمندان، رجال مملکتی، صاحب منصبان و نظیر اینهاست. این شخصیتها می‌توانند جوان یا پیر، شخصی یا نظامی باشند. این تیپها به حسب آن که جنگجو، آکروبات باز، یا تنها آوازه خوان و رقصگر باشند به تیپهای فرعی تقسیم می‌شوند. بازیگران این تیپها از آرایش اندکی استفاده می‌کنند، و به استثنای قهرمانان جوان بقیه ریش دارند. نقش زن (تان)[۳۵] دارای شش تیپ فرعی است: زن خوب و با تقوا یا معشوقه، لوند و عشوه‌گر؛ زن سلحشور؛ دختر جوان شوهر نکرده؛ زن شیطان صفت و فریبکار؛ و پیرزن. در آغاز، اجرای نقش تان برعهده‌ی بازیگران زن بود، اما از اواخر سده‌ی هجدهم تا سده‌ی بیستم ظاهر شدن زن بر صحنه ممنوع شد، از اینرو زن نقشی فرعی در اپرای پکن یافت، تا اینکه با ظهور می لان ـ فنگ[۳۶] (۱۸۹۴ ـ ۱۹۶۱) مشهورترین بازیگر زن چینی، نقش زن دوباره صاحب اعتبار شد. پس از ۱۹۱۱ بازیگران زن کم کم به صحنه بازگشتند، و اکنون تا حد زیادی جای بازیگران مرد برای تیپ تان را گرفته‌اند. چهره‌ی رنگ آمیزی شده (چینگ)[۳۷] از آن رو به یکی از تیپهای نمایشی اطلاق می‌شود که طرحهایی جالب توجه و متنوع بر چهره‌های آنها نقش می‌شود. نقش

چینگ شامل جنگجویان، دزدان، فاحشگان، مقامات رسمی، خدایان، و موجودات فوق طبیعی است. این رنگ آمیزیها حالت تکبر، غرور، یا اقتدار بر چهره‌ی بازیگران می‌بخشند. این تیپ نیز به نسبت خوبی، بدی، جنگجویی یا ورزشکاری و غیره به تیپهای فرعی تقسیم بندی می‌شود. تیپ کمدی یا دلقك (چو)(۳۸)، به زبان روزمره سخن می‌گوید، حق دارد بدیهه سازی کند، لطیفه بگوید، و از واقعگراترین تیپهای اپرای پکن است. این تیپ ممکن است خدمتکار، تاجر، زندانبان، نگهبان، سرباز، مادرزن بدجنس، و یا دلاله‌ای باشد. بازیگر این تیپ باید قادر باشد حرکات میم و آکروبات نیز انجام دهد.

هر شخصیت مهمی، هنگام اولین ورود به صحنه، طبیعت و ویژگی خود را در قطعه‌ای نیمه گفتاری، نیمه آوازی شرح می‌دهد. این قطعه سپس با چند سطر در توضیح داستان نمایش دنبال می‌شود. او در آغاز نام و تاریخچه‌ی خاندان خود، و اطلاعات اساسی دیگری را درباره‌ی خود می‌گوید. این گفتار به سرعت وضع و خصلت آن شخصیت را روشن می‌سازد، و به درام نویس امکان می‌دهد بقیه‌ی نمایش را وقف پرورش لحظه‌های هیجان انگیز و نقاط اوج نمایش کند.

شیوه‌ی گفتار بازیگران از قواعد سنتی و سفت و سختی پیروی می‌کند. هر نقشی مختصات ویژه و تدوین شده‌ای از نوع صدا و زیری و بمی‌ی آن دارد و وزن گفتار او به‌شیوه‌ی طبیعی مکالمه نیست بلکه فقط ضرباهنگ کلی‌ی نمایش را حفظ می‌کند. حتی گفتگوهای معمولی نیز قاعده و ضرباهنگ تعیین شده‌ای دارند. در میان گفتگو (دیالوگ)، و تك گویی (مونولوگ) همواره قطعات سرود یا آوازی گنجانیده می‌شود، و گفتار شخصیتها به شدت شیوه‌پردازی (استیلیزه) شده است.

چون همه‌ی حرکات صحنه ضرباهنگین، روایی، یا نمادین هستند، لذا شباهت زیادی به رقص پیدا می‌کنند. بعلاوه هر کلامی با حرکت معینی همراه است، تا معنای آن را توصیف کند یا شدت بخشد. هفت حرکت اصلی برای دست، حرکات ویژه‌ی بسیاری برای بازو، بیش از بیست نوع اطوار (ژست) مختلف، بیش از دوازده حرکت ویژه‌ی پا، و مجموعه‌ی کاملی از حرکات آستین و ریش وجود دارد. شیوه‌های راه رفتن و دویدن در هر نقشی متفاوت است. این اطوار و حرکات تدوین شده هنگام نمایش برطبق وضعیت شخصیت، حالات، موقعیت و یا شرایط دیگر او می‌توانند در هم ادغام شوند.

لباس نیز که غالباً از الگوی دقیقی پیروی می‌کند، و رنگ آمیزی‌ی خیره‌کننده‌ای دارد در تئاتر چین از اهمیت بسزایی برخوردار است. هر یك از ۳۰۰ لباس استانده‌ای که وجود دارد حاوی شرحی توصیفی و مفصل برای پوشنده‌ی آن است. تیپ، سن، و وضع اجتماعی‌ی شخصیت از طریق رنگ، طرح، زینت، و ضمایم لباس او تعیین می‌شود. رنگ در اپرای پکن همواره کاربردی نمادین دارد: رنگ سرخ نشان صداقت، وفاداری، و مقام شامخ اجتماعی است؛ رنگ زرد ویژه‌ی اعضای خانواده‌ی سلطنتی؛ قرمز سیر نشان اجانب، یا مشاوران نظامی و غیره است.

طرح لباسها نیز کاربردی نمادین دارد: طرح اژدها بر روی لباس یا هر جای دیگر نشانه‌ی امپراتور؛ ببر نشانه‌ی قدرت و نیروی مردانگی؛ شکوفه‌ی درخت آلو نشانه‌ی عمر دراز، و همچنین نشان جذابیت و

زنانگی است. گل سرها نیز معمولاً به اندازه‌ی لباس متنوع است، و حدود ۱۰۰ نوع آرایش سر به صورتی نمادین مورد استفاده قرار می‌گیرد. غالب لباسها، بدون توجه به وضع اجتماعی‌ی پوشنده از مواد و مصالحی گرانبها تهیه می‌شوند، اما گاه پارچه‌های نخی و کتانی نیز برای شخصیتهای بسیار فقیر یا دلقکها به کار برده می‌شود.

شکل ظاهری شخصیت‌ها با آرایش کامل می‌شود. بازیگر نقش شنگ ریش دارد، و زن پیر از آرایش کمی استفاده می‌کند؛ برای نقش زنهای دیگر چهره‌ها را با رنگ سفید، و دور چشم را با سرخ پر رنگ با سایه بنفش رنگ می‌کنند؛ برای شنگ بی‌ریش همان آرایش با شدت کمتری به کار می‌رود؛ رنگ شاخص دلقك، لکه‌های رنگی سفید در اطراف چشم است، و انواع گوناگون تیپهای دلقك با خطوط سیاهی که بر گرد این لکه‌های سفید می‌کشند مشخص می‌شود.



تصویر ۱۵.۱۰. یك بازیگر اپرای پکن ووشینگ (نقش نظامی) باید حرکات آکروباتیك و هماهنگی جسمی‌ی فوق‌العاده داشته باشد. از کتاب اپرای پکن اثر آلی (پکن، ۱۹۵۷).

پیچیده‌ترین آرایش‌ها بدون شك متعلق به تیپ چینگ است. همه‌ی چهره‌ی این تیپ با طرحهایی خشن رنگ آمیزی می‌شود، و انواع مختلف این تیپ الگوهای نمادین ویژه‌ی خود را دارند.

وارد شدن در چنین سازمان رسمی و پیچیده‌ای نیاز به گذراندن دوره‌های طولانی و سخت آموزشی دارد. یك داوطلب بازیگری از سن هفت یا دوازده سالگی وارد مدرسه‌ی بازیگری می‌شود، و در آنجا شش سال تحت انضباط سختی آموزش می‌بینند. آموزشهای اولیه عمومی است، اما هنگامی که کارآموز ویژگیهای یك تیپ را از خود نشان دهد، آموزشهای او جنبه‌ی تخصصی می‌یابد. هر بازیگر برای رسیدن به شهرت و اعتبار، باید در چهارچوب سنن مدون یك نقش باقی بماند، و اگر توانست آن نقش را با استعداد و خلاقیت خود اعتلا ببخشد.

یکی دیگر از ویژگیهای تئاتر چینی وضع خاص تماشاگران آن است. در گذشته غالب تئاترهای چینی به صورت موقتی ساخته می‌شدند، اما در سده‌ی هفدهم بازیگران نمایش در قهوه خانه‌ها را آغاز کردند، و مشتریان در حالی که بر سر میزهای خود نشسته بودند نمایش را تماشا می‌کردند. هنگامی که تئاترهای دائمی ساخته شدند، این سنت برجا ماند، و فضای اصلی قهوه خانه‌ها مجهزتر شد، و میز و نیمکتها چنان چیده می‌شدند که مشتریان بتوانند در حال نوشیدن چای نمایش را بهتر ببینند. در تئاترهای دائمی سکوی مرتفعی را بر دو جانب و انتهای جایگاه برپا می‌کردند، و



تصویر ۱۶.۱۰. دو بازیگر چینی، امپراتور (سمت چپ) و سردارش (سمت راست). برگرفته از کتاب درام چینی نوشته‌ی ل. س. آرلینگتن (۱۹۳۰).



تصویر ۱۷.۱۰. یك لائوشنگ (پیرمرد) ریشو در نمایش اپرای پکن. آرایش سر، ریش، و لباس او متعلق به یك شخصیت درباری است. از کتاب اپرای پکن، نوشته‌ی آلی (پکن، ۱۹۵۷).

برای تماشاگران فقیرتر نیز نیمکتهایی در نظر می‌گرفتند. ایوانها را مانند تئاترهای غربی غرفه بندی می‌کردند، و در برخی دوره‌ها این ایوانها را جایگاه تماشاگران ثروتمند، و در دوره‌های دیگر آنها را جایگاه ویژه‌ی زنان قرار می‌دادند. در سال ۱۹۱۲، هنگامی که جمهوری چین بنا نهاده شد، این قراردادهای سنتی تغییر یافتند، و امروزه جایگاه غالب تئاترهای جدید به شیوه‌ی تئاترهای غربی، با صندلیهای مخصوص تماشاگران، ساخته می‌شود. رفتار تماشاگران، اما، تغییر زیادی نکرده است، بدین معنی که در تالار نمایش می‌خورند و می‌آشامند، و در طول نمایش آزادانه رفت و آمد می‌کنند. تماشاگران معمولاً داستان نمایش را می‌دانند، و هر کسی بخش مورد علاقه‌ی خود را با دقت بیشتری تماشا می‌کند، و بخشهای دیگر را نادیده می‌گیرد. تماشاگران نیز همچون نویسندگان چینی بیشتر به لحظه‌های حساس و اوجهای نمایش توجه دارند، و تأثیر کلی‌ی نمایش مورد توجهشان نیست.

اپرای پکن به هیچ وجه تنها تئاتر سنتی در چین محسوب نمی‌شود، زیرا شیوه‌های محلی‌ی فراوانی نیز





وجود دارد. این شیوه‌های محلی بویژه پس از تحولاتی که در چین از ۱۸۴۰ به بعد رخ داد تشویق شدند، زیرا از این زمان چین درهای خود را به روی فرهنگ و تجارت غرب گشود. قدرت خاندان منچو پس از شورشها و جنگهای این دوره رو به کاهش نهاد، و در ۱۹۱۲ امپراتوری‌ی چین به جمهوری تبدیل شد. این تبدیل مسلماً با صلح و آرامش صورت نگرفت، زیرا نه تنها در داخل چین کشمکشهایی بر سر قدرت رخ داد، بلکه در سال ۱۹۳۱ ژاپن نیز قصد تسخیر چین را کرد، و ۱۴ سال جنگ متمادی با ژاپن، مقدمه‌ای بر جنگ داخلی شد، و کمونیستها حاکمیت سرزمین چین را به دست آوردند، و در سال ۱۹۴۹ «ملی گرایان» را وادار به عقب نشینی به تایوان کردند.

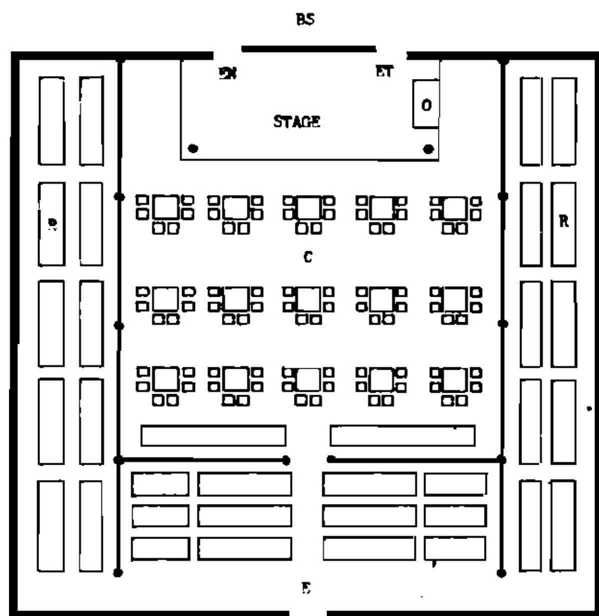


تصویر ۱۸.۱۰. صحنه‌ای از اپرای جنگل گراز وحشی. در این صحنه قهرمان (مرکز) و همراهش (سمت راست) را در حال خریدن شمشیر می‌بینیم. از کتاب اپرای پکن، نوشته‌ی آلی (اپرای پکن، ۱۹۵۷).





تصویر ۱۹.۱۰. نمونه‌هایی از رنگ‌آمیزی چهره در اپرای پکن. از راست به چپ یك چهره‌ی پهلوانی، یك شخصیت متزلزل، یك تیپ اژدهاگونه، و یك چهره‌ی مضحك، اما خشمگین. از کتاب اپرای پکن، نوشته‌ی آلی (اپرای پکن، ۱۹۵۷).



تصویر ۲۰.۱۰. نقشه‌ی یك تئاتر سنتی‌ی چینی. BS ـ انتهای صحنه، EN ـ ورودی صحنه، ET ـ خروجی، O ـ ارکسترا، E ـ ورودی اصلی به اودیتوریوم (ورودی تماشاگران)، R ـ محل ایوانها، C ـ میز و نیمکتهای تماشاگران. طرح از داگلاس هابل.

در این شرایط بی‌ثباتِ داخلی بود که سبکهای گوناگون محلی در چین امکان توسعه یافتند، که مهمترین آنها دو شیوه‌ی متفاوت، یکی در کانتُن و دیگری در شانگهای بود. تا حدود ۱۸۵۰ هیچ نوع تئاتری در کانتُن وجود نداشت، و در این موقع توسط ژنرالهایی که با غربیها می‌جنگیدند، از شمال به کانتُن سوغات آورده شد. شرکتهایی که پس از آن تأسیس شدند، بسرعت توانستند سنتهای چینی را به گویش محلی‌ی کانتُنی ترجمه کنند، و در عین حال برای آن از موسیقی و سازهای بومی استفاده کنند. به این ترتیب تئاتر کانتُنی به وجود آمد، و تحت تأثیر فرهنگ غربی، صحنه پردازیهای نقاشی شده و پس زمینه‌های واقعگرا به کار گرفته شد. در شانگهای، همچنان تحت تأثیر غرب، اپرای شائو ـ سینگ[۳۹] متحول شد. آرایش بازیگران در این اپرا طبیعی‌تر و لباسها ظریفتر از اپرای پکن بود، و نورپردازی و صحنه

تصویر ۲۱.۱۰. صحنه‌ای ازنمایش کانتُن، که توسط شرکت اپرای کانتُن اجرا شده است. برگرفته از کتاب تئاتر چینی در عصر نوین.



پردازی از اصول واقعگرایی‌ی غربی پیروی می‌کرد. نمایشهای شانگهای محدود به صحنه‌های غنایی و داستانهای عاشقانه بود، و آلات موسیقی‌ی آن به سازهای بادی و زهی منحصر می‌شد.

درام به سبک غرب نیز پس از سرنگونی‌ی امپراتوری در چین رواج بسیار یافت. این نمایش در آغاز «درام مدرن» نامیده می‌شد، اما از اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ «درام گفتاری» نام گرفت، تا آن را از شکل نمایش اپرایی و سنتی متمایز کند. در آغاز درام گفتاری ترجمه یا اقتباسهایی از نمایشنامه‌های غربی بود، و در این راه نمایشنامه‌های شکسپیر، چخوف، شاو، گالسورتی، و ایبسن بیش از دیگران ترجمه شدند. تعدادی نویسنده‌ی چینی نیز در این سبک تازه دست به تجربه زدند. اولین نویسنده‌ی چینی در شیوه‌های غربی که توجه تماشاگران و ناقدان را به خود جلب نمود، تساو یو[۴۰] (۱۹۰۰ ـ) بود. یو معمولاً به عنوان بهترین درام نویس چینی در سده‌ی بیستم شناخته می‌شود. آثار او از جمله صاعقه[۴۱] (۱۹۳۳)، طلوع[۴۲] (۱۹۳۵) و پل[۴۳] (۱۹۴۵) مسائل اجتماعی‌ی آن زمان، بویژه تضاد معیارهای کهنه و نو را طرح می‌کنند.

پس ازاستقرار حکومت کمونیستها در چین در ۱۹۴۹، تغییرات چندی نیز در اپرای پکن راه یافت. این تغییرات در درجه‌ی اول برای هماهنگ کردن موضوع و آرمانهای آن با اهداف کمونیستی صورت گرفت. اما ضمناً برخی از قراردادهای تئاتری در چین را نیز دگرگون ساخت. دولت کمونیست چین برای آموزش استانده‌های تازه، نوشتن آثار «الگو» و «انقلابی» را تشویق کرده است تا نویسندگان و گروههای تئاتری از آن پیروی کنند. اپرای پکن در شکل سنتی خود اکنون در تایوان، و تا حد ناچیزی در هنگ کنگ و سنگاپور، به حیات خود ادامه می‌دهد.

از سال ۱۹۴۹، درام گفتاری در چین، چه آنهایی که در سرزمین اصلی و چه آنهایی که در تایوان نوشته می‌شوند، به مسائل ایدئولوژیك می‌پردازند. در آثار ملودرام اخیر شخصیتها معمولاً یا قهرمان و یا ضدقهرمان و بدسیرتند، و ارزیابی‌ی یك شخصیت بستگی به مواضع سیاسی او دارد، و شخصیتی که مورد پذیرش نباشد، دشمن شناخته می‌شود، و بدون استثنا مطرود و محکوم به شکست است. اگرچه تعداد درامهای گفتاری در چین رو به فزونی است، اما تماشاگر غربی هنوز شیفته‌ی اپرای پکن است، زیرا این اپراست که شباهتهای خود را با درامهای دوران یوان و مینگ حفظ کرده است.

تصویر ۲۲.۱۰. صحنه‌ای از نمایش صاعقه نوشته‌ی تساویو (۱۹۳۳).





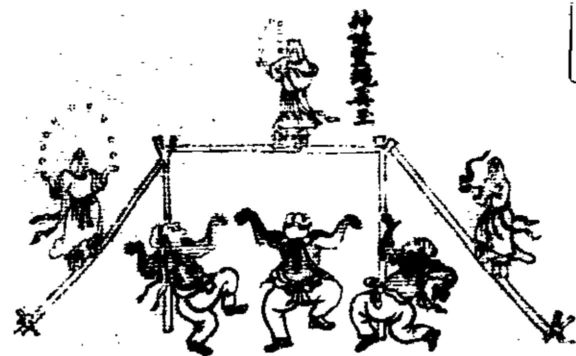
ژاپن

تاریخ باستانی، و شکلهای تئاتری‌ی اولیه در ژاپن، در پس پرده‌ای از اسرار پنهان شده است، زیرا نخستین گزارش از تاریخ ژاپن، **بایگانی‌ی چیزهای گذشته**[۴۴] (کوجی کی)، در تاریخ ۷۱۲ پس از میلاد نوشته شده است. پیش از این تاریخ تعدادی آیین وجود داشته که بسیاری از آنها به شینتوییسم[۴۵] مربوط می‌شوند. در این آیینها طبیعت و نیاکان ژاپنی ستایش می‌شدند، و همه‌ی این آیینها امروزه تحت یك عنوان کلی‌ی **کاگورا**[۴۶] جمع آمده‌اند، و برخی از آنها تا دوران ما نیز دوام آورده‌اند. در دوران باستان، حرکاتی ضربی به همراه موسیقی — موسیقی سانگاکو[۴۷]، به معنای «متفرقه» یا «پراکنده» — در دربارها اجرا می‌شدند. در این دوران نمایشهای دلقکی نیز رواج داشتند.

در طول سده‌ی ششم ژاپن هنگام سلطنت شاهزاده شوتوکو[۴۸] (۵۷۳ ـ ۶۲۱)، که بودیسم را به ژاپن آورده بود، شاهد تغییرات عمیقی بوده است. در مدتی حدود ۲۰۰ سال فرهنگهای شرقی از سرزمینهای کره، چین، و هند با اشتیاق تمام در ژاپن پذیرفته می‌شدند. در میان این تحفه‌های وارداتی نوشتن، اشکال متعدد موسیقی و همچنین رقص با صورتك نیز وجود داشتند که بزودی بخش مهمی از جشنواره‌های ژاپنی را تشکیل دادند. در سده‌ی هشتم سه شکل نمایشی — جیگاکو[۴۹]، بوگاکو[۵۰]، و ساروگاکو[۵۱] — از محبوبیت ویژه‌ای برخوردار بودند. همه‌ی این نمایشها تحت حمایت دربار قرار داشتند، و از جانب بخش

«اداره‌ی سلطنتی‌ی موسیقی» رسمیت یافتند، و این بخش تربیت نمایشگران را برعهده گرفت. از آنجا که جیگاکو دیگر وجود ندارد، کیفیت آن کاملاً شناخته نیست، و بیشترین اطلاعات ما در این مورد از تألیفی در باب موسیقی سرچشمه می‌گیرد که در سال ۱۲۳۳ نوشته شده است. جیگاکو که ظاهراً به همراه بودیسم به ژاپن آمد رقصی است با صورتك که به همراه موسیقی در جشنواره‌های مذهبی اجرا می‌شد. حدود ۲۰۰ صورتك جیگاکو به دست ما رسیده است. پس از سال ۸۰۰ نمایش جیگاکو عملاً ناپدید شد، و به همراه ساروگاکو از طرف «اداره‌ی سلطنتی‌ی موسیقی» کنار گذاشته شد.

بوگاکو، اما، اقبال بیشتری داشت، زیرا اجرای آن در موقعیتهای مهم مملکتی از جانب دربار سلطنتی حمایت می‌شد. (در بعضی زیارتگاههای شینتو نیز گونه‌ای از بوگاکو اجرا می‌شد.) امروزه هر نمایش رقصی که در بخش موسیقی‌ی درباری توسط رقصندگان سنتی، که در طول نسلها امتیاز این هنر را از اجداد خود به‌ارث برده‌اند، اجرا شود، بوگاکو نامیده می‌شود. این نمایش شامل رقصهای صرفاً ژاپنی است، اما غالباً ریشه‌ی این رقصها از کره، چین، و هند آمده است. این رقصها معمولاً به دو رده تقسیم می‌شوند: «رقصهای راست» با ریشه‌ی کره‌ای؛ و «رقصهای چپ» با ریشه‌ی چینی و جنوب شرقی آسیایی. به رغم وابستگی به فرهنگهای دیگر، این رقصها خصلتی کاملاً ژاپنی یافته‌اند. اجراکنندگان بوگاکو نیز به دو گروه تقسیم می‌شوند: «رقصندگان موسیقی‌ی راست» که لباسهایی سراسر سبز رنگ می‌پوشند، و اساساً با موسیقی‌ی سازهای ضربی می‌رقصند؛ و «رقصندگان موسیقی‌ی چپ» که لباسهایی تماماً سرخ در برمی‌کنند، و با موسیقی‌ی سازهای بادی‌ی چوبی می‌رقصند. ضرباهنگ این رقصها متفاوت است، یکی آرام و دیگری پر تحرك. بوگاکو رقصی است نمادین و جالبترین قسمت داستان است، و به صورت مقدمه، گسترش، و



تصویر ۲۳.۱۰، ●، رقص سانگاکو. در این تصویر زنان با کفشهای بلند بر روی طنابها، و دلقکها بر روی زمین نمایش می‌دهند. برگرفته از کتاب تئاتر نو.



تصویر ۲۴.۱۰. (●) یکی از معابد ژاپنی که هنوز در آنجا رقص دنگاکو، نو، و بوگاکو، و تعدادی آیینهای بودایی اجرا می‌شود.

اوج ساختمانبندی شده است. این رقص تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تحول «تئاتر نو»[۵۲] داشته است.

نمایش‌های ساروگاکو ـ نو[۵۳]، و دنگاکو ـ نو[۵۴] دین بیشتری بر گردن «تئاتر نو» دارند. ساروگاکو ـ نو احتمالاً از ترکیب عناصر آئینی، موسیقی، و رقص محلی با جست و خیز، رقص، و لال بازیهای نمایشهای باستانی به وجود آمد. منظور از این حرکات درگذشته ایجاد سرگرمی و شادمانی‌ی پر سر و صدا بود. (ساروگاکو به معنای «موسیقی میمونها» است.) این نمایشها تنوع بسیاری داشتند و چیزی شبیه به سیرك بودند. یك رساله‌ی قدیمی به نام یادداشتهای تازه‌ای بر ساروگاکو (حدود ۱۰۶۰) آن را نمایشی مرکب از انواع گوناگون سرگرمیها ذکر کرده است. دنگاکو ـ نو احتمالا از کره به ژاپن رفت، و اساساً تداعی کننده‌ی جشن آیینی‌ی خوشه چینی یا خرمن بود. این آیین کیفیتی روستایی و آکروباتیك داشت. اولین اشاره‌ای که در متون باستانی بر این آیین شده مربوط به حدود ۱۰۲۳ است. در این متن از دنگاکو ـ نو به عنوان ترکیبی از رقصها و آوازهای روستایی نام برده شده است.

حوالی آغاز سده‌ی دوازدهم، راهبان بودایی ساروگاکو ـ نو را به عنوان وسیله‌ای برای آموزشهای خود به کار می‌بردند، از اینرو این نمایش را می‌توان با نمایشهای عرفانی و اخلاقی‌ی قرون وسطایی دراروپا مقایسه کرد. این آیین در آغاز توسط کاهنان اجرا می‌شد، اما همین که توانست جمع کثیری از مردم را به معابد جلب کند، بازیگران حرفه‌ای آغاز به تقلید از اجراکنندگان معابد کردند و در اوقات دیگری غیر از جشنها، مردم را به معابد کشاندند. با رشد مهارتهای بازیگران حرفه‌ای، معابد به جای کاهنان از بازیگران حرفه‌ای استفاده کردند. دنگاکو ـ نو نیز کم و بیش به همین ترتیب، اما در زیارتگاههای شینتو توسعه یافت.

هنگامی که بر تعداد مجریان این نمایشها افزوده شد و مهارتهایی به دست آمد، نظارت بر آنها ضروری شد، در نتیجه اتحادیه‌هایی به نام زا[۵۵] تشکیل شدند. تأسیس اتحادیه‌ی دنگاکو به سال ۱۱۵۰، و تأسیس اتحادیه‌ی ساروگاکو به حدود سال ۱۲۷۰ باز می‌گردد. غالب این اتحادیه‌ها وابسته به معابد و زیارتگاهها بودند، و انحصار اجرای این نمایشها را در مناطق خود در اختیار داشتند. بازیگران در ازای نمایش در این معابد، اجازه می‌یافتند نمایشهایی را نیزبه اختیار خود در مراسم و اعیاد دیگر اجرا کنند و پول در بیاورند. در

نتیجه در آغاز سده‌ی چهاردهم تعداد زیادی گروههای سازمان یافته‌ی بازیگری به وجود آمده بود که این نمایشها را با لال بازی، آواز، و رقص ادغام می‌کردند؛ هر چند که نمایشهای آنها هنوز کاملاً دراماتیك نشده بود.

در طول سده‌ی چهاردهم، تئاتر ژاپن مهمترین تغییرات خود را دید و قادر شد انظار مردم تحصیلکرده، و محافل رسمی را به خود جلب کند. در سال ۱۱۹۲ امپراتور ژاپن قدرت زمینی و غیرمذهبی خود را به یکی از شوگون[۵۶]ها (دیکتاتور نظامی) تفویض کرد، و این مقام در خانواده‌ی او موروثی شد. البته هر از گاهی در جنگهای داخلی خاندان دیگری نیز این عنوان را کسب می‌کرد.

در رژیم شوگونی، یك نظام خشك فئودالی در ژاپن شکل گرفت، و این نظام تا پایان سده‌ی نوزدهم دوام آورد. در این جامعه‌ی به شدت سازمان یافته،



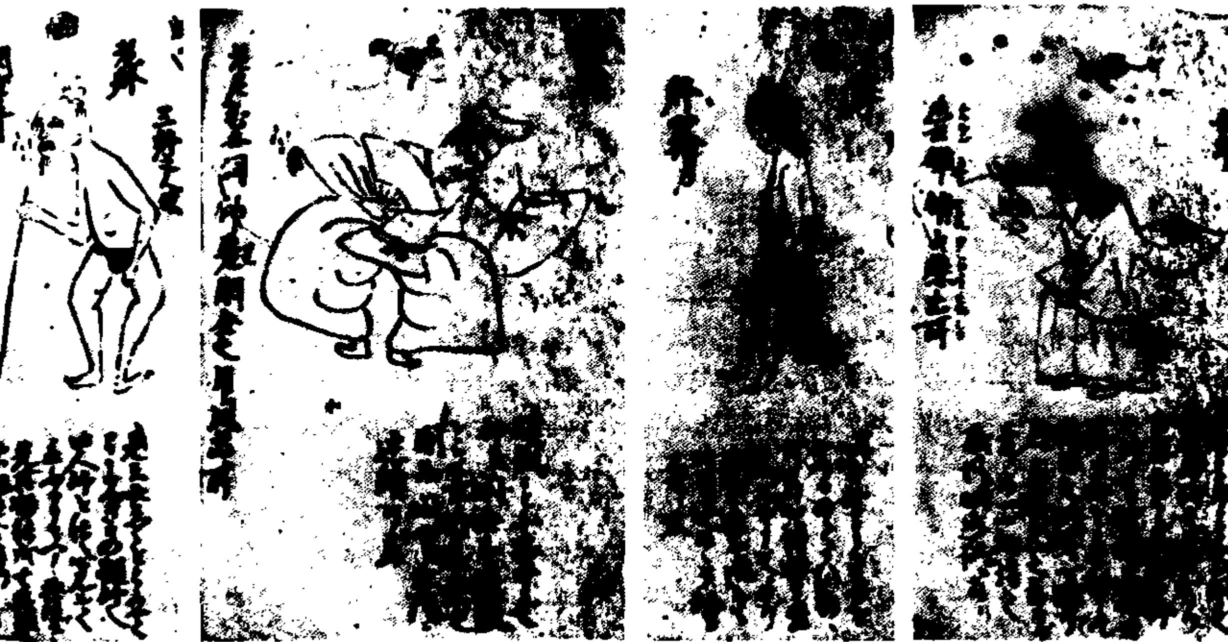
تصویر ۲۵.۱۰. یك رقص جب بوگاکو در زمان معاصر، به نام تاجیوراکو، براساس بازی‌ی باستانی‌ی چوگان. این رقص را تسوجی توشیو، معاون بخش نوازندگان سلطنتی‌ی ژاپن نمایش می‌دهد. برگرفته از کتاب موسیقی‌ی هزار پاییز، نوشته‌ی رابرت گارفیاس (چاپ برکلی، دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۶).

بالاترین مقام اجتماعی از آن سامورایی[۵۷] (سلحشور)ها بود، که شوگون در رأس آنها قرار می‌گرفت. پس از شوگون رده‌ی دای میو[۵۸] (مالکان عمده) قرار داشت، که مستقیماً جوابگوی شوگون بود؛ پس از دای میو رده‌ی هاتاموتو[۵۹] (جنگجویان رده‌ی پایین‌تر) قرار داشتند. اگرچه این رده خود صاحب تیول و املاك بود اما به تناسب مقام اجتماعی‌ی خود جیره‌ی سالانه‌ی برنج می‌گرفت. امتیاز شاخص سامورایی‌ها آن بود که حق داشتند دو شمشیر بر دو جانب خود ببندند. (بسیاری از نمایشنامه‌های ژاپنی درباره‌ی جستجوی شمشیر گمشده‌ای است، که نشان شرف خانوادگی محسوب می‌شود.) سامورایی تابع انضباطی شدید در رفتار و سلوك خود بود. او می‌باید در هر لحظه منتظر مرگ و ادای وظیفه باشد، و نسبت به سالار و رده‌ی اجتماعی‌ی خود سرسپردگی مطلق داشته باشد. اگر یك سامورایی به واسطه‌ی تحقیر یا فقر موقعیت خود را از دست می‌داد، از پیروانش می‌خواست تا رونین[۶۰] (آواره) شوند. رونین یکی از چهره‌های متداول در درام ژاپنی است. پس از سامورایی‌ها رده‌های اجتماعی‌ی دیگری: شونین[۶۱] (بازرگانان)، شوکونین[۶۲] (هنرمندان و صنعتگران)، و هیاکوشو[۶۳] (دهقانان و زراعتگران) قرار می‌گرفتند، که هر یك به نوبه‌ی خود دارای رده‌های فرعی بودند. رده‌های پایین‌تر معمولاً امکان رسیدن به مقام سامورایی را نداشتند، و این واقعیت بر تئاتر ژاپنی تأثیرات قابل توجهی بر جای نهاده است.

در سال ۱۳۳۸ خانواده‌ی آشیکاگا[۶۴] به مقام شوگونی رسید و تا اواخر سده‌ی شانزدهم آن را حفظ کرد. در دوران اقتدار آشیکاگا بود که ژاپن پس از قرنها از زیر سلطه‌ی فرهنگهای وارداتی به در آمد و میراث اصیل خود را باز یافت. نتیجه‌ی این بازگشت به خویش دوره‌ای پرتوان و بزرگ از خلاقیت بود؛ در این دوره عناصر فرهنگ ملی و فرهنگ بیگانه به روشهای تازه‌ای که ویژه‌ی ژاپن است درهم آمیختند. در این دوره شوگون‌ها حمایت از هنر و رده‌ی دای میو را پیشه‌ی خود ساختند، و شاید به خاطر همچشمی، درصدد نمایش امتیازات فرهنگی‌ی خود برآمدند.

تئاتر ژاپنی‌ی نو[۶۵] از دل چنین نگرشی قدم در راه تحول نهاد، و در اواخر سده‌ی چهاردهم به اوج شکوفایی‌ی خود رسید. در این دوره کانامی کیو-تسوگو[۶۶] (۱۳۳۳ ـ ۱۳۸۴) مهمترین بازیگر نمایش ساروگاکو ـ نو بود. وی در سال ۱۳۷۴ در مقابل شوگون یوشی میتسو آشیکاگا (۱۳۵۸ ـ ۱۴۰۸) در صحنه ظاهر شد. آشیکاگا چندان از دیدن این نمایش به وجد آمد که کانامی و پسرش زیامی موتوکی یو[۶۷] (۱۳۶۳ ـ ۱۴۴۴) را تحت حمایت خود در آورد، و آنها را در میان عالیترین مقامات دربار خود جای داد. در این فضای کم و بیش تلطیف شده بود که تئاتر نو شکل راستین خود را یافت.

کانامی مبتکر بزرگی بود، و توانست با ترکیب عناصری از ساروگاکو، کوسه‌مای[۶۸] (یك شکل محبوب رقص و آواز)، و ضوابط ذن بودیسم، شکل تازه‌ای بیافریند تا با سلیقه‌ی شوگون و پیروانش سازگار باشد. پس از کانامی، پسرش زیامی این شکل را کمال بخشید. شکلی که به سرعت بر انواع دیگر نمایش برتری یافت. سرانجام دنگاکو ـ نو نیز به سرعت از رونق افتاد و به تدریج منسوخ شد. در نتیجه ساروگاکو ـ نو پس از مدتی صرفاً نو خوانده شد. زیامی



تصویر ۲۶.۱۰. «ه» صفحاتی از آثار انتقادی‌ی زیامی. در این تصویر حالات مختلفی را که بدن بازیگران باید هنگام اجرا بگیرد نشان داده شده است. برگرفته از کتاب تئاتر نو.

بزرگترین درام نویس تئاتر نو شناخته می‌شود. از میان ۲۴۰ نمایشنامه‌ای که مجموعه‌ی نمایشی (ریرتوار) تئاتر نو را تشکیل می‌دهد، تألیف ۱۰۰ نمایشنامه منسوب به اوست. بعلاوه، زیامی زیبایی‌شناسی و هدفهای تئاتر نو را نیز تدوین کرد و نحوه‌ی اجرای آن را در سه رساله‌ی نظری شرح داد. از اینرو باید گفت تئاتر نو در حقیقت محصول سده‌های چهاردهم و پانزدهم است.

ذن بودیسم[۶۹] از مؤثرترین عوامل سازنده‌ی اصول «تئاتر نو» بوده است. زیامی از این منبع عرفانی عقیده‌ای را اتخاذ کرد که بنابر آن زیبایی در شهود، سادگی، ظرافت، و ریاضت متجلی می‌گردد. بنیاد فرضیه‌ی او در اصطلاحی پیچیده به نام یوگن[۷۰] خلاصه می‌شود، که اساساً به معنای شکوه شکننده و زیبایی‌ی راز آمیز و ناپایدار است، و در آن متانت و وقار همواره با آگاهی از شکنندگی‌ی خود همراه است. در سالهای بعد زیامی دریافت خود از یوگن را گسترش داد، و احساس تنهایی‌ی آرام، و پذیرش صلح آمیز سالهای پیری را نیز بدان افزود.

تئاتر نو در جستجوی کیفیتهایی است که در یوگن متمرکز شده است. از آنجا که تئاتر نو متکی بر بیان غیرمستقیم، الهام، سادگی و ریاضت است، لذا از تماشاگر خود انتظارات فراوانی دارد، زیرا دریافت کامل و نفوذ بر این پهنه‌ی پیچیده کار آسانی نیست. تئاتر نو به هیچ وجه قصد داستانگویی ندارد، بلکه در جستجوی بازیابی‌ی حوادث گذشته می‌کوشد تا «حال» یا فضایی عاطفی برانگیزد. متن یك نمایشنامه‌ی نو، که یك درام رقص همراه با موسیقی است (و معمولاً از یك پرده‌ی نمایشنامه‌های غربی هم کوتاهتر است)، صرفاً

در چهارچوب یك حرکت منظمِ رقص آرایی شده قرار می‌گیرد. همه‌ی نمایشنامه‌های نو در یك رقص به اوج می‌رسند، و گفتار و آوازی که آن را همراهی می‌کنند صرفاً زمینه ساز انگیزه‌ها و موقعیتهایی هستند که منجر به آن رقص می‌گردند. در حالی که رقصگر می‌رقصد، گفتار او را یك همسرا می‌خواند، این همسرا همچنین حوادث دیگر موجود در نمایش را باز می‌گوید. بیشترین بخش گفتار (که پاره‌ای به نثر و پاره‌ای به نظم است) آواز غنایی یا مناجات گونه‌ای است. معدودی قطعات گفتاری ــ که معمولاً کمتر از یك سوم متن است ــ به روشی کاملاً شیوه پردازانه تحریر می‌شوند، و گفتار معمولی تنها زمانی به کار می‌رود که بازیگری در میان دو پرده‌ی نمایش به صحنه می‌آید تا خلاصه‌ی وقایع گذشته را باز گوید.

درامهای نو پنج نوعند: کامی مونو(۷۱) یا نمایشهایی در ستایش خداوند؛ شورامونو(۷۲) یا نمایشهایی درباره‌ی سلحشوران؛ کازورامونو(۷۳) یا نمایشهایی درباره‌ی زنان؛ کورویی مونو(۷۴) یا نمایشهای متفرقه، که غالباً درباره‌ی اشخاص دیوانه یا ارواح، اما گاه درباره‌ی «اشخاص واقعی» و بدون صورتك هستند؛ و کیرینومونو(۷۵) یا نمایشهایی درباره‌ی شیاطین، دیوها، یا نیروهای فوق طبیعی‌ی دیگر. به طور سنتی برنامه‌ی یك نمایش نو ترکیبی از همه‌ی انواع پنجگانه به ترتیبی است که در بالا ذکر شده است. هر چند در سالهای اخیر معمولاً در برنامه‌های نمایشی‌ی نو تنها دو یا سه نوع به نمایش در می‌آید.

تعداد نقشها در تئاتر نو اندك است. هر نمایشنامه‌ای حداقل یك شیت(۷۶)(یا نقش اصلی)، و یك

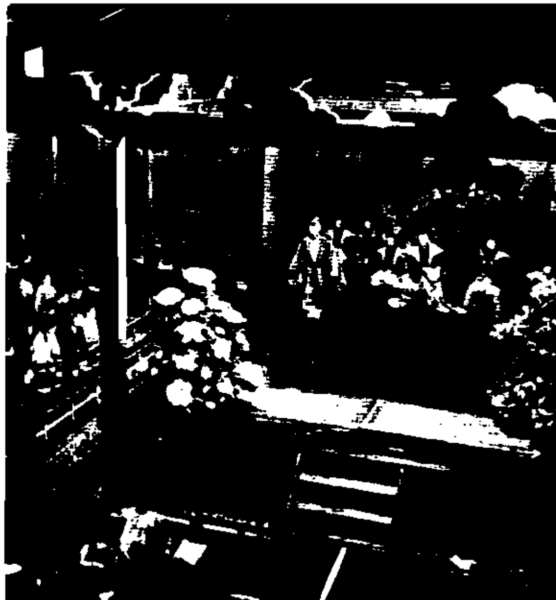


تصویر ۲۷.۱۰. صحنه‌ای از یك رقص بوگاکوی چپ به نام موسیقی‌ی صلح بزرگ. دراین صحنه رقصگران سلحشورانی را نمایش می‌دهند که به موقع به پایتخت آمده‌اند تا از یك شورش و جنگ جلوگیری کنند، و صلح را برقرار سازند. انتشارات دانشگاه کالیفرنیا.

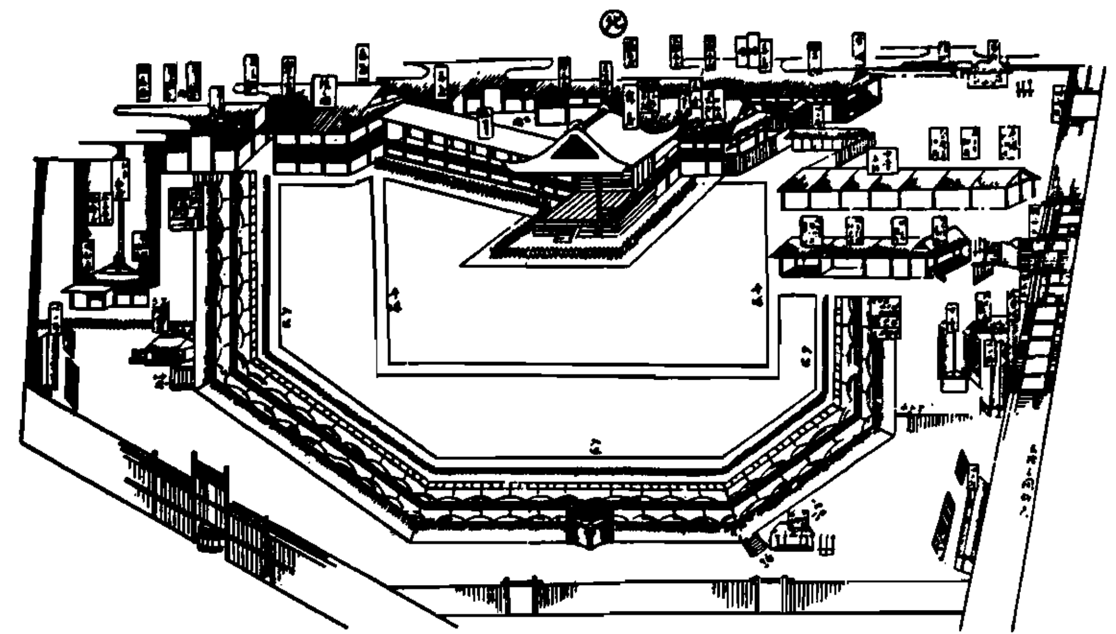
واکی(۷۷) (نقش مقابل) دارد، اما گاه تا شش نقش در یك نمایش حضور می‌یابند. شیت ممکن است یك موجود فوق طبیعی، یك اشرافی، یك بانو، یا یك روح باشد، در هر حال او بر سراسر نمایش حاکم است. این شخصیت می‌تواند یك یا دو همراه داشته باشد (ملازمان، خدمتکاران، یا درباریان). واکی در غالب نمایشها کاهن است، که او نیز ممکن است همراهان و ملازمانی داشته باشد. گاه کودکانِ نجبا (کوکاتا)(۷۸)، و مردم عادی نیز نقشهایی را ایفا می‌کنند. همه‌ی بازیگران تئاتر نو مرد هستند.

معمولاً شیت و همراهانش صورتکی از چوب رنگ آمیزی شده بر چهره می‌نهند، که بسیاری از این صورتکها از نسلهای پیشین تا به امروز به جا مانده‌اند و مورد استفاده‌اند. صورتکها نیز دارای پنج تیپ اصلی‌اند ــ مسن، مرد، زن، خدایان، و هیولاها ــ که هر یك به نوبه‌ی خود انواع گوناگونی دارند. علاوه بر این صورتکها، صورتکهای ویژه‌ی دیگری نیز به کار برده می‌شوند.

لباسهای تئاتر نو با طرح و رنگی غنی بر الگوی لباسهای رسمی‌ی چندین سده‌ی گذشته ساخته می‌شوند تا رفعت و جلال بازیگر را افزایش دهند. غالب لباسهای تئاتر نو از ابریشم و با نقشهایی بسیار زیبا و پرشکوه تهیه می‌شوند، اما از نظر زیبایی و عظمت به پای لباسهای چینی نمی‌رسند. لباسهای نمایشی به چهار دسته تقسیم می‌شوند: لباسهایی برای پوشیدن در بیرون؛ لباسهایی برای پوشیدن در داخل، یا لباسهای بدون روپوش؛ لباسهای کوتاه، مانند دامنهای چاك دار؛ و پوشاك سر. هر یك از این لباسها



تصویر ۲۸.۱۰. صحنه‌ای از یك نمایش نو. تماشاگران در جلو و جوانب سکوی اصلی نشسته‌اند. در جانب چپ و بالای صحنه هاسیگاکاری (پل) دیده می‌شود. نوازندگان در انتهای صحنه نشسته‌اند، و بازیگری در کنار ستون بالای صحنه ایستاده است. از کتاب تئاتر ژاپنی، نوشته‌ی هار، توکیو.



تصویر ۲۹.۱۰. «ه» نقشه‌ی عمومی یك تئاتر نو. در بالا تصویر صحنه با ورودی‌ی مورب دیده می‌شود و بر گرد آن ساختمانهایی که به نجبایی تعلق داشت که تئاتر را ساخته بودند. برگرفته از تاریخ تئاتر ژاپن نوشته‌ی تاکه اوچی.

خود انواع فرعی دیگری دارند. همچنین هر لباسی به همراه ضمایم دیگر می‌تواند برای نقش متفاوتی به کار برده شود. لذا می‌توان گفت لباسهای ژاپنی تابع قراردادهای کمتری از لباسهای چینی‌اند. در نمایشهای ژاپنی لباسها را معمولاً در صحنه عوض یا مرتب می‌کنند.

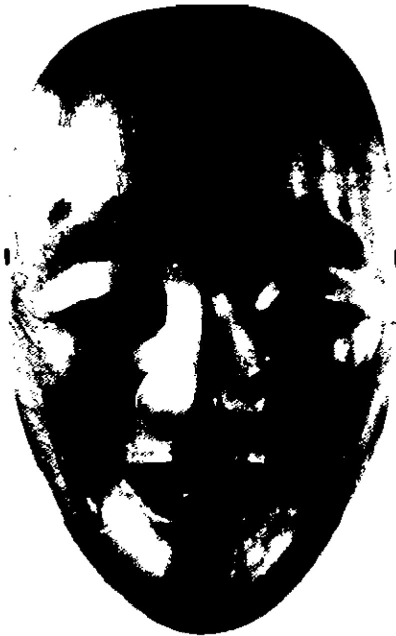
وسایلی که بازیگران در صحنه به دست می‌گیرند معدود، اما قراردادی‌اند. بادبزن دستی از مهمترین این وسایل است، زیرا از آن برای نمودن وزش باد، امواج دریا، طلوع ماه، ریزش باران، و بسیاری حرکات ظریفِ احساس استفاده می‌شود. معنای بادبزن دستی با حرکتی که بازیگر بدان می‌دهد و با موسیقی‌ی همراه آن روشن می‌شود. گاه نیز بازیگر شمشیر یا سپری به دست می‌گیرد. وسایل صحنه نیز بسیار ساده‌اند: یك ماکت کوچك چوبی یا نی می‌تواند نشان قصر، کوه، اتاق خواب یا مکانهای دیگر باشد؛ یك قاب از نی نشان قایق است. معمولاً در هر صحنه بیش از یك یا دو وسیله به کار نمی‌رود. در تئاتر ژاپنی وسایل مکانیکی برای تغییرات صحنه وجود ندارد.

صحنه‌ی تئاتر نو از سال ۱۶۱۵ استاندە شد. این صحنه دو محل اصلی دارد، که یکی خود صحنه (بوتای)[۷۹] است و دیگری پل (هاشیگاکاری)[۸۰]، که هر دو دارای سقف‌اند و ساختی شبیه به مقبره دارند. زیرا خاستگاه این نمایش از مقابر مقدس و زیارتگاهها بوده است. سقف صحنه را چهار ستون نگه می‌دارد که هر یك از ستونها نام ویژه‌ی خود را دارد. ستون عقبی در طرف راست شیته باشیرا[۸۱] (ستون متعلق به شخصیت اصلی) نام دارد، و هنگامی که شیت به این ستون می‌رسد مکث می‌کند و نام و خاستگاه خود را اعلام می‌دارد. هنگامی که شیت شعری می‌خواند به ستون جلویی در سمت راست رو می‌کند که متسوکه باشیرا[۸۲] نام دارد. ستون جلویی در سمت چپ واکی باشیرا[۸۳]



تصویر ۳۰.۱۰. «ه» تصویر چهار صورتك چوبی از تئاتر نوی ژاپنی.



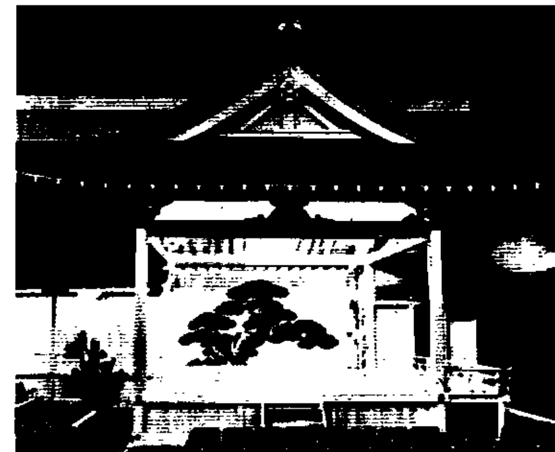


خوانده می‌شود و متعلق به شخصیت دوم نمایش است.

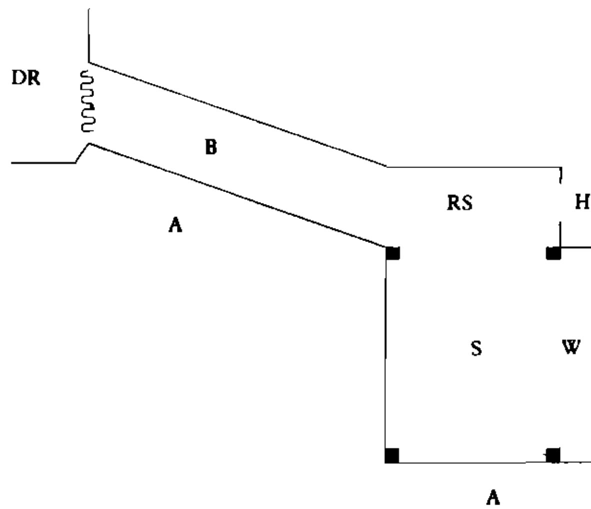
ستون عقبی در سمت چپ، فوئه باشیرا(۸۴) (ستون فلوت)، محل نشستن نوازنده‌ی فلوت است.

خود صحنه نیز به سه منطقه‌ی اصلی تقسیم می‌شود که این مناطق از نظر معماری ویژگی خاصی ندارند. وسیعترین منطقه، صحنه‌ی اصلی، قسمتی از صحنه است که توسط چهار ستون محاط شده، و مساحت آن حدود ۶ متر مربع است. کف این محل با چوب صیقل یافته‌ی درخت سرو مفروش است، و در زیر آن سفالهای صداداری قرار دارد که هنگام راه رفتن بر روی آن صدای قدمها ضرباهنگ خاصی می‌گیرند، که از ویژگیهای تئاتر نو محسوب می‌شود و بسیار گیراست. منطقه‌ی پشت ستونها در بالای صحنه (آتوزا)(۸۵)، محل استقرار نوازندگان است. دو یا سه طبال و یک نوازنده‌ی فلوت مجموع نوازندگان را تشکیل می‌دهند. طرف چپ صحنه، کنار ستونها، واکی ـ زا(۸۶) نام دارد و محل استقرار گروه همسرایانِ شش الی ده نفری است.

صحنه دارای دو در ورودی است. ورودی‌ی اصلی از روی پل (هاشیگاکاری) است، که گذرگاهی است نرده‌دار، و حدود ۲ متر پهنا و از ۱۰ تا ۱۶ متر درازا دارد و از اتاق لباسکنی تا پایین صحنه کشیده شده است. در جلوی این پل سه درخت کوچک کاج قرار دارند که نمادی از بهشت، زمین، و انسان هستند. این پل برای همه‌ی ورودهای مهم در نمایش به کار می‌رود. ورودی‌ی دیگر یا «در اضطراری»، طرف چپ بالای صحنه قرار دارد و بلندی‌ی آن بیش از یک متر نیست، و برای وارد شدن از آن باید خم شد. این ورودی برای شخصیتهای فرعی، همسرایان، نوازندگان، و دستیاران صحنه، و همچنین خروج شخصیتهای مرده به کار می‌رود. دیواره‌ی عقب صحنه، و پل، از چوب ساخته می‌شود. بر دیوار انتهای ارکسترا یک درخت کاج نقاشی می‌شود. و دیوار چپ صحنه از نی ساخته می‌شود، تا منظره‌ای طبیعی، به شیوه‌ی نمایشهای قدیمی به وجود آورد. تماشاگران صحنه را از دو جانب می‌بینند: یکی از طرف روبروی صحنه‌ی



تصویر ۳۱.۱۰. صحنه و جایگاه تماشاگران در تئاتر نو، چنان که امروزه مورد استفاده است. جایگاه تماشاگران به‌شیوه‌ی غربی ساخته شده است. هاشیگاکاری (پل) در طرف چپ دیده می‌شود.



تصویر ۳۲.۱۰. نقشه‌ی صحنه‌ی یک تئاتر نو. A ـ محل تماشاگران، B ـ پل، DR ـ اتاق لباسکنی، H ـ ورودی اضطراری، RS ـ صحنه‌ی عقبی، S ـ صحنه‌ی اصلی، W ـ واکی‌ـزا. طرح از داگلاس هابل. صحنه‌ی تئاتر نو در زمان حال.

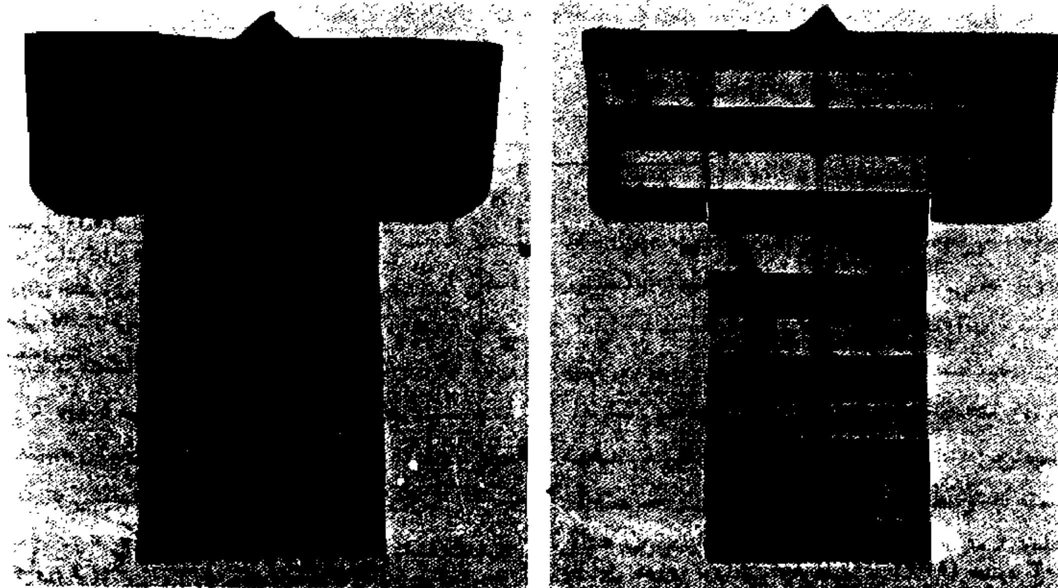
اصلی، و دیگر از مقابل پل در طرف دیگر.

نمایش نو از دقیقترین نمایشهای جهان به شمار می‌رود. هر حرکت دست و پا و هر حالتی در صدا از قاعده‌ای ثابت پیروی می‌کند. نوازندگان فضای صحنه و ضرباهنگ نمایش را می‌سازند. هر قطعه‌ای از نمایش آن قدر کشدار است که حرکت آیینی را تماماً منتقل می‌کند.

تئاتر نو همیشه با نمایش دیگری به نام کیوگن(۸۷) (کلمات دیوانه‌وار) همراه است. این نمایش یک قطعه کوتاه فارس است که به عنوان میان پرده‌ای در فاصله‌ی پرده‌های مختلف نمایش اصلی اجرا می‌شود. کیوگن همچون نو از ساروگاکو ریشه می‌گیرد، اما بعکس نو حالت کمیک خود را به شیوه‌ی نمایشهای قدیمی حفظ کرده است. احتمالاً قراردادهای این نمایش هم توسط زیامی تدوین یافته‌اند. زیامی گفته است کیوگن می‌بایست خوددار و ظریف باشد، و هرگز نباید به ابتذال کشیده شود.

در سده‌ی شانزدهم سه مکتب اصلی برای اجرای کیوگن وجود داشت: اوکورا(۸۸)، ساجی(۸۹)، و ایزومی(۹۰). تا ۱۶۳۸ ـ ۱۶۴۲ هیچ یک از نمایشنامه‌های این سه مکتب ضبط نشده بود، تا اینکه در این دوره توراکی اوکورا (؟ ـ ۱۶۶۲) حدود ۲۰۳ قطعه از این دست را گردآوری و ضبط کرد. در مجموعه‌ی نمایشی کیوگن قطعات گردآوری شده اهمیت ویژه‌ای دارند. در سال ۱۶۶۰ اوکورا اولین رساله درباره‌ی کیوگن را تدوین کرد.

کیوگن موضوعهای کمدی‌ی گسترده‌ای را در برمی‌گیرد، و تأکید غالب آنها بر موقعیتهاست تا شخصیتها. در این نمایشنامه‌ها وضعیتهای دشواری در مقابل یک مست، یک ساموراییِ ترسو، اربابی بی‌عرضه، خدمتکاری موذی، کاهنی حریص، و زنی سلیطه سبز می‌شود. این نمایش گاهی نیز تئاتر جدی‌ی نو را هجو می‌کند. گاه موضوعهایی از فرهنگ روستایی درباره‌ی حیوانات، خدایان، یا شیاطین در آن ارائه می‌شود. در نمایشهای کیوگن غالباً بیش از سه شخصیت نقش ندارند، و موسیقی به ندرت در آن نواخته می‌شود، زیرا همه‌ی گفتار این نمایش، به استثنای چند سرود به زبان روزمره است. اگرچه کیوگن زبانی طنز آمیز و هجایی و حرکاتی همچون پانتومیم دارد، اما اجرای آن از قواعد و قراردادهای بسیار محکمی پیروی می‌کند. اجرا کنندگان کیوگن گاه نیز به صورت روستاییان، دهقانان یا مردم عادی، در



تصویر ۳۲.۱۰ه، لباس رو متعلق به نجبا در تئاتر نو. این لباس رو با یقه‌ی تنگ و آستینهای گشاد، و جلو و عقب دامن رها، از لباسهای رایج در تئاتر نو است. اوایل سده‌ی هفدهم. برگرفته از کتاب تئاتر نو.

تئاتر نو ظاهر می‌شوند و به این نمایش جدی و خشك لحظات طنزآمیزی می‌افزایند.

با آنکه تئاتر نو و کیوگن در قرون وسطی، گاه برای تماشاگران «عضو» به نمایش در می‌آمد، اما اساساً نمایشهایی اشرافی به شمار می‌رفت. شوگونها تئاتر نو را تحت حمایت خود گرفتند، و به مجریان آن مقامی هم سطح سامورایی و مواجبی سالانه اعطا کردند که از طریق نظام خراج ملی تأمین می‌شد. پنج مکتب یا شاخه‌ی تئاتر نو شناخته شده است، که رهبری‌ی هر مکتبی به صورت ارثی به یك خانواده تعلق دارد. این مکاتب، و رهبران موروثی‌ی آنها، هنوز هم در ژاپن وجود دارند. هنگامی که در سال ۱۸۶۸ اقتدار شوگون‌ها به پایان آمد، تئاتر نو هم امتیازات خود را از دست داد، و با سختی‌ی بسیار و با کمك جمعیتهایی که به همین منظور تشکیل شده بود توانست به حیات خود ادامه دهد. پس از جنگ جهانی دوم تئاتر نو همچون گنجینه‌ای ملی مورد حمایت قرار گرفت و امنیت بیشتری یافت. این شیوه‌ی نمایشی امروزه در میان مردم عادی نیز محبوبیت روزافزونی دارد، و همین امر بقای آن را تضمین کرده است.

تئاتر نو در ژاپن یك سرگرمی‌ی اشرافی بود، وتوده‌ی‌مردم نمایشها و سرگرمیهای ویژه‌ی خود را داشتند. شکلهای ساده‌تر نمایش برای مردم هنگامی رایج شدند که خاندان توکوگاوا (۱۶۰۳ ـ ۱۸۶۷) به شوگونی رسیدند. رواج این نمایشها را نیز همچون تئاتر نو باید در چهارچوب اوضاع سیاسی و اجتماعی آن دوران بررسی کرد. در دوران حاکمیت خاندان توکوگاوا ژاپن در صلح و آرامش به سر می‌برد. در نتیجه سامورایی‌ها اهمیت خود را از دست دادند، لذا رده‌های پایینتر اجتماعی توانستند وضع خود را

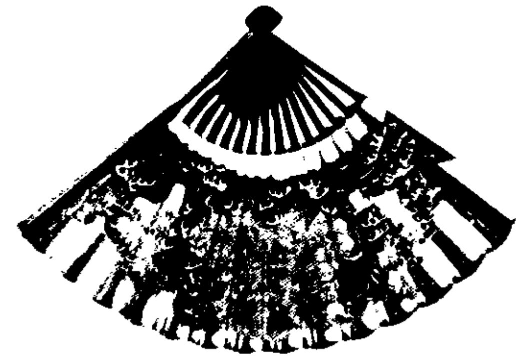
سروسامانی بخشند و به ثروت برسند. دراوایل سده‌ی هفدهم شوگون‌ها همه‌ی خارجیان را از ژاپن راندند، و ژاپن را عمداً از نفوذ بیگانگان به دور نگاه داشتند. نتیجه‌ای که از این اقدامات برای تئاتر حاصل شد آن بود که شکلهای کم ارجتر نمایشی و هنری، با حمایت طبقات نوپا رشد کردند، و سرگرمیهای تشریفاتی از همه نوع رو به فزونی نهادند. این حوادث دست به دست هم دادند و در سده‌ی هفدهم دو نوع متشخص از تئاتر ژاپنی ــ تئاتر عروسکی، و کابوکی[۹۱] ــ را توسعه بخشیدند.

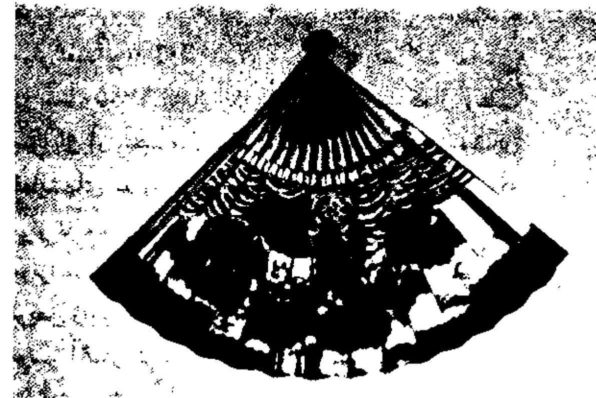
تئاتر عروسکی (نینگیو شیبایی[۹۲])، نخست در سده‌ی هفدهم از ترکیب نمایشهای گوناگون به وجود آمد، اگرچه برخی انواع نمایشهای عروسکی در ژاپن را می‌توان در زمان دورتری، در دوران هه یان[۹۳] (۷۸۱ ـ ۱۱۸۵) جستجو کرد. در سال ۱۱۰۰ میلادی او تادافوسا[۹۴] کتابی به نام کتاب عروسك بازان منتشر کرد؛ و از آن پس همواره نوعی نمایش عروسکی توسط نمایشگران سیار به نمایش درآمده است.

حتی پیش از ظهور این نوع تئاتر عروسکی سرگرمیهایی وجود داشت که در آنها داستانهای افسانه‌ای، به همراهی‌ی سازهای زهی (بی‌وا[۹۵]) به صورت سرود و آواز خوانده می‌شدند. پس از سال ۱۵۶۰ این نمایشها شاهد تغییرات عمده‌ای شدند، زیرا ساز زهی‌ی دیگری با کیفیت کاملاً متفاوت به نام سامی سن[۹۶] در جزیره‌ی ریوکیو ساخته شد. مهمترین نمایشی که در این شکل عرضه شد داستان عاشقانه‌ی جوروری، دختر یك خانواده‌ی ثروتمند بود. این نمایش چندان اهمیت یافت که آن شکل نمایشی را به نام جوروری[۹۷] شناختند.

اولین گام مهم به سوی یك تئاتر عروسکی‌ی جا افتاده در بین سالهای ۱۵۹۶ و ۱۶۱۴ برداشته شد. در این دوره نمایشهای عروسکی با داستان جوروری ترکیب شدند. این ترکیب، بویژه پس از ۱۶۴۸ که تورایا جندایو[۹۸] در توکیو یك شرکت نمایشی تأسیس کرد، محبوبیت روزافزونی یافت. این شکل توسط تاکه موتو جیدایو[۹۹] (۱۶۵۰ـ۱۷۱۴) که یك شرکت نمایشی در سال ۱۶۸۵ در اوزاکا تأسیس کرد به کمال رسید. پس از آن شیوه‌ی تاکه موتو بر همه‌ی شیوه‌های نمایشهای عروسکی‌ی دیگر غالب آمد. محبوبیت تاکه موتو تا حد زیادی مدیون نمایشنامه‌های چیکاماتسو مونزائمون[۱۰۰] (۱۶۵۳ ـ ۱۷۲۴) بزرگترین نمایشنامه نویس ژاپنی است. وی‌کارش را در سال ۱۶۸۶با تاکه موتو آغاز کرد. چیکاماتسو نمایشنامه‌های متنوع بسیاری نوشت، اما شهرت او بیشتر به واسطه‌ی نمایشنامه‌های تاریخی و پنج پرده‌ای، و نمایشنامه‌های سه پرده‌ای‌ی او درباره‌ی زندگی معاصر خود است. او را به واسطه‌ی درامهایی که در آنها عاشق و معشوق هر دو خودکشی می‌کنند، و نیز به خاطر شخصیت پردازی‌ی حساس و زبان زیبایش ستوده‌اند. در میان مشهورترین آثار او می‌توان از خودکشی دو نفره در سونه زاکی[۱۰۱] (۱۷۰۳)، طبل امواج در هوری کاوا[۱۰۲] (۱۷۰۷)، و نبرد کوکوسه نیا[۱۰۳] (۱۷۱۵) نام برد.

عروسکهایی که در این نمایشها مورد استفاده قرار گرفتند، بعدها تغییرات بسیاری یافتند، و روز به روز پیچیده‌تر و مفصل‌تر شدند. در آغاز عروسك بازان تنها سر عروسك را نمایش می‌دادند، اما بعدها حرکت دست و پا نیز بر آن افزوده شد، و از ۱۶۷۸ به بعد عروسکهای کامل به کار رفت. در سال ۱۷۳۰ ، بر این



تصویر ۱۰.۳۴ه، بادبزن دستی، از وسایل مهم صحنه در تئاتر نو بشمار می‌رود. نقش هر بادبزن نیز معنای ویژه‌ی خود را دارد. برگرفته از کتاب تئاتر نو.

عروسکها مکانیزمی افزوده شد که به آنها امکان می‌داد حتی چشمهایشانرا نیز به حرکت در آورند. در سال ۱۷۳۲ انگشتهای مفصل دار و متحرك افزوده شد، و سپس عروسکهایی ساخته شدند که حتی ابرویشان هم تکان می‌خورد. با پیچیده‌تر شدن عروسکها بر تعدادعروسك بازان نیز افزوده شد. در ابتدا تنها یك عروسك باز، که از دیده‌ها پنهان بود کافی می‌نمود، اما پس از ۱۷۳۴ هر عروسکی توسط سه نفر اداره می‌شد، و هر سه نفر در دید کامل تماشاگران قرار می‌گرفتند. یکی از آنها سر و دست راست عروسك، نفر دوم دست چپ، و نفر سوم پاهای او را به حرکت در می‌آورد. در سال ۱۷۳۶ عروسکها دو برابر بزرگتر شدند، تا آنکه در حال حاضر اندازه‌ی عروسکها حدود یك تا یك و یك چهارم متر است.

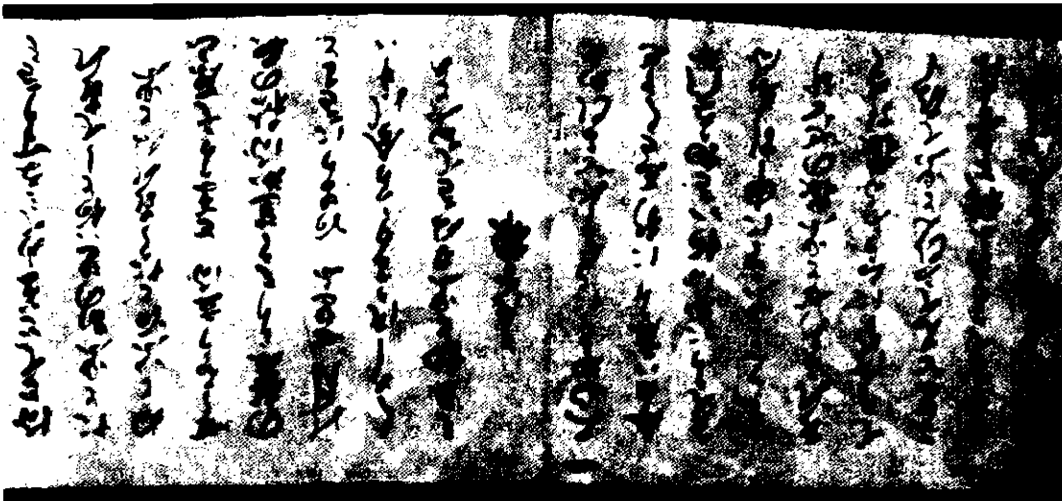
صحنه نیز رفته رفته پیچیده‌تر گشت. کاربرد صحنه‌های گردان پس از ۱۷۱۵، بزودی راه به ابداع وسایل مکانیکی برای صحنه برد، و از این شیوه امروزه در همه‌ی تئاترهای عروسکی‌ی جهان تقلید می‌شود. در سال ۱۷۲۷ تله یا بالاکشهای مخفی نیز برای بالا کشیدن دکور در صحنه به کار برده شد، و پس از ۱۷۵۷ این بالاکشها برای ایجاد سطوح گوناگون صحنه مورد استفاده قرار گرفتند.

تئاتر عروسکی در سده‌ی هجدهم به اوج محبوبیت خود رسید. معروفترین نمایشنامه نویسان



تصویر ۱۰.۳۵ه، تصویری از نمایش کیوگن در پایان سده‌ی شانزدهم، در اقامتگاه یك سامورایی. صحنه و بازیگران در طرف چپ ستونها و تماشاگران در طرف راست آن دیده می‌شوند. برگرفته از کتاب تئاتر نو.

تصویر ۱۰.۳۶ه، قدیمترین متن موجود از یك نمایش کیوگن، که در ۱۵۷۸ پیدا شده است، برگرفته از کتاب تئاتر نو.



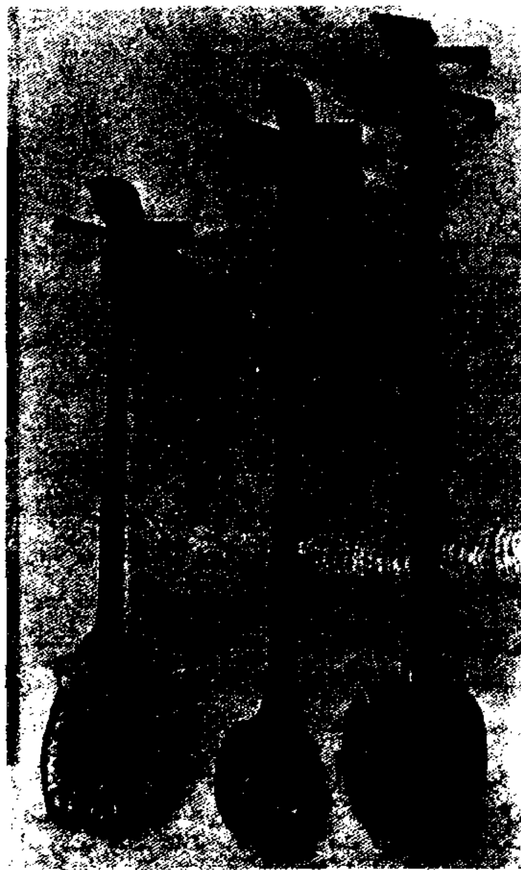
تئاتر عروسکی در ژاپن تاکه دو ایزومو[۱۰۴] (۱۶۹۱ ـ ۱۷۵۶) و چیکاماتسوهانجی[۱۰۵] (۱۷۲۵ـ۱۷۸۳) نام دارند. غالب قراردادهای این نمایش در این دوره تدوین یافتند. از حدود ۱۷۸۰ زوال تئاتر عروسکی آغاز شد، و تئاتر کابسوکی جای آن را گرفت. شکوفاییِ تئاتر عروسکی بار دیگر بین سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۰۰، با آمدن اومورا بونرا کوکن[۱۰۶] (۱۷۳۸ ـ ۱۸۱۰) به اوزاکا از سر گرفته شد. اصطلاح بونراکو، که امروزه برای تئاترهای عروسکی به کار می‌رود، از این شخص گرفته شده است. به رغم کارهای بونراکوکن، تئاتر عروسکی در سده‌ی نوزدهم و بیستم نتوانست قد علم کند. ظاهراً آینده‌ی تئاتر عروسکی امروزه کمی روشنتر شده است زیرا در سال ۱۹۶۳ انجمنی به نام انجمن بونراکو برای حمایت از کلیه‌ی میراثهای هنری در ژاپن تأسیس شد. از تأسیس این انجمن تا به امروز تئاتر عروسکی تحت حمایت «هیأت ملی‌ی حمایت از میراث فرهنگی»، «فرمانداری‌ی اوزاکا»، و «بنگاه سخن پراکنی‌ی ژاپن» قرار گرفته است. این انجمن علاوه بر نمایش در اوزاکا سالی چهار ماه نیز در تئاتری که در سال ۱۹۶۶ به همین منظور به نام تئاتر ملی توکیو ساخته شده نمایش می‌دهد.

نمایش عروسکی‌ی بونراکو نیز همچون تئاتر نو قراردادهای مدون خود را دارد. صحنه‌ای دراز و باریک

تصویر ۱۰.۳۷(●) طرحی از یك نمایش کیوگن در سده‌ی نوزدهم. این تصویر حال و هوای جشن مانند نمایش را نشان می‌دهد. برگرفته از کتاب تئاتر نو.







تصویر ۱۰.۳۸(●) بی‌واهاشی سرگرمی‌ساز ژاپنی در لباس روحانیان بودایی، و چند نمونه از ساز سامی سن که وارثان سازهای باستانی‌ی ژاپن بشمار می‌روند. برگرفته از کتاب بونراکو.

به سه سطح تقسیم می‌شود. هر سطحی دارای دیواره‌هایی است که عروسك بازان در پشت آنها می‌نشینند. همه‌ی صحنه‌ها دارای صحنه پردازی هستند، و به تناسب داستان تغییر می‌کنند و در آنها تعدادی وسایل صحنه نیز به کار می‌رود. در جانب راستِ جایگاهِ تماشاگران، درست در مقابل صحنه، سکویی برای نقال و نوازندگان سامی‌سن در نظر گرفته می‌شود. این سکو متحرك است، و در مواقع ضروری حرکت می‌کند تا نوازندگان سامی سن را در مقابل دید تماشاگران قرار دهد. در پایان هر پرده از نمایش، گروهی تازه جای گروه قبلی را می‌گیرد.

اجرای نمایش عروسکی با آمدنِ منادی‌ی سیاهپوشی که کلاهی بر سر دارد آغاز می‌شود (این لباس را همه‌ی دستیاران صحنه بجز عروسك‌دار اصلی و نوازندگان و گوینده بر تن دارند). منادی نام نمایش و نام نوازندگان سامی سن، و نام قصه گو، یا گوینده را اعلام می‌کند. سامی سن سازی است با سه تار سیمی شبیه به عود، و بر روی کاسه‌ی آن پوستی کشیده شده است، و هنگام نواختن آن هم زخمه می‌زنند و هم بر پوست روی کاسه می‌کوبند. این ساز که صداهای کاملاً متفاوتی دارد، قادر است همه‌ی زیر و بمهای صدای خواننده را دنبال کند، و در بعضی نقاط



تصویر ۳۹.۱۰. «ه» طرحی از تاکه موتوجیدایو، نخستین ثبت‌کننده‌ی تئاتر عروسکی ژاپن در سده‌ی هفدهم.

تأکید بگذارد، و گفتار و حرکت صحنه را همراهی نماید. وجود این ساز به عنوان همراه در تئاتر عروسکی بسیار حیاتی است. گوینده داستان را می‌گوید (عروسک دار سخن نمی‌گوید) و احساسهای هر عروسکی را توصیف می‌کند. گوینده است که لبخند می‌زند، می‌گرید، می‌ترسد، و یا حیرت می‌کند.

عروسک داران و عروسکها در مرکز صحنه جای می‌گیرند. اندازه و ساخت عروسکها به نسبت اهمیتشان در نمایش تا حدی متفاوت است. عروسکهای مؤنث معمولاً پا ندارند و این به خاطر کیمونویی (لباس بلند زنانه ژاپنی) است که بر تن دارند. عروسکهایی که نقش کم اهمیت‌تری دارند معمولاً دهان، چشم، و ابروی متحرک ندارند. موفقیت عروسک‌دار در آن است که با عروسک خود یکی شود، و خود نیز جذب درام گردد. عروسک داران باید آموزشها و تمرینات سخت و طاقت فرسایی را پشت سر بگذارند. آنها ابتدا هدایت پاها (معمولاً برای استاد شدن در این کار ده سال تجربه و تمرین لازم است.)، سپس دست چپ (ده سال دیگر برای همین کار)، و سپس هدایت سر و دست راست را می‌آموزند. هنر این عروسک داران تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تئاتر کابوکی نهاده است.

هنگامی که تئاتر عروسکی در سده‌ی هفدهم در حال تحول بود، تئاتر کابوکی تازه داشت شکل می‌گرفت. از میان این سه نوع تئاتر عمده‌ی ژاپنی، تئاتر کابوکی «ناخالص‌ترین نوع» تئاتر ژاپنی محسوب می‌شود، زیرا آزادانه از تئاتر نو، تئاتر عروسکی، و منابع دیگر اقتباس کرده است. از اینرو تئاتر کابوکی ضوابط خشک کمتری دارد، اگرچه مدت درازی است که از همه‌ی آنها محبوبتر بوده است.

آغاز کابوکی را معمولاً حوالی ۱۶۰۳ می‌دانند، زمانی که رقاصه‌ای به نام اوکونی در زیارتگاه بزرگ ایزومو، اجراهای بدیهه سازی‌ی خود را در بستر رودی در کیوتو آغاز کرد. برنامه‌های او ظاهراً ترکیبی از نمایشنامه‌های کوتاه همراه با رقص بوده است. غالب اعضای گروه او زن بودند، که گاه لباس مردان نیز در برمی‌کردند؛ آنها به احتمال زیاد زنان لوندی بوده‌اند. این نمایشها به سرعت رونق گرفتند، و در سال ۱۶۱۶ هفت تئاتر مجاز در توکیو این برنامه را اجرا می‌کردند. این برنامه‌ها کم کم به فحشا نزدیك شدند، از اینرو در سال ۱۶۲۹ شوگون ظاهر شدن زنان را در صحنه ممنوع کرد. جای زنان کابوکی را مردان جوان کابوکی گرفتند، که آنها نیز در ۱۶۵۲ مورد بی‌مهری قرار گرفتند، زیرا این پسران نیز همان قدر اعمال وسوسه انگیز انجام می‌دادند که زنان. سرانجام نوبت به کابوکی‌ی مردان رسید، که توانست پایگاهی دائمی بیابد. این مردان باید موی پیشانی خود را می‌تراشیدند، و از هرگونه حرکات وسوسه انگیز جنسی پرهیز می‌کردند.

کابوکی به سرعت متحول شد، و بین سالهای ۱۶۷۵ و ۱۷۵۰ غالب ویژگیهای خود را گسترش داد. در این راه شیوه‌ی تازه‌ای در بازیگری معرفی کرد و نمایشنامه‌های کاملاً جا افتاده‌ای را جایگزین بدیهه سازیهای سرگرم کننده ساخت، و هنر جای جلوه‌های فردی را گرفت. کابوکی بسیاری از عناصر تئاتر عروسکی و مجموعه‌های نمایشی‌ی آن را اقتباس کرد، و در سده‌ی هجدهم از نظر محبوبیت توده‌ای بر تئاتر عروسکی پیشی گرفت. بسیاری از منزه طلبان (پیوریستها) معتقدند که حیات کابوکی در سال ۱۸۶۸ به پایان رسید. در این سال امپراتور قدرت شوگون‌ها را باز پس گرفت، و نفوذ غرب در ژاپن رو به فزونی نهاد.

کابوکی تحت تأثیر ضوابط غربی تغییرات بسیاری کرد. از جنگ جهانی دوم به بعد قیمت بلیط نمایشهای کابوکی بسیار بالا رفت، و هجوم جهانگردان در خرید این بلیطها، به گفته‌ی برخی صاحبنظران، جنبه‌های سنتی‌ی آن را فاسد کرد. به هر حال کابوکی هنوز جزءِ محبوبترین اشکال تئاتری‌ی ژاپن شناخته می‌شود، و پس از تأسیس تئاتر ملی ژاپن در ۱۹۶۶ ظاهراً بقای آن تضمین شده است.

تئاتر کابوکی تغییرات زیادی به خود دیده است. این نمایش در آغاز تنها طرحهایی بدیهه سازی شده بود که در نمایشهای رقص جای داده می‌شد، و تا نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم نمایش جا افتاده و خلاقی به شمار نمی‌رفت. در سال ۱۶۶۴ اولین نمایش کابوکی در دو پرده اجرا شد، اما تا دهه‌ی ۱۶۷۰ هنوز نویسنده‌ی مهمی برای آن نمایشنامه ننوشته بود. در این سال چیکاماتسو مونزائمون آغاز به نوشتن متنهایی برای گروههای کابوکی کرد. در طول ۲۷ سال وی بین ۲۵ تا ۵۰ متن کابوکی نوشت که هیچیك از آنها به صورت اولیه‌ی خود در دست نیست، و هیچیك به پای نمایشنامه‌هایی که وی برای تئاتر عروسکی نوشت نمی‌رسد، اما بسیاری از ۱۰۰ نمایشنامه‌ی عروسکی‌ی چیکاماتسو بعدها به مجموعه‌های نمایشی کابوکی راه یافتند.

پس از چیکاماتسو مهمترین نویسنده‌ی نمایشهای کابوکی، تاکه دو ایزومو[۱۰۷] (۱۶۹۱-۱۷۵۶) است که همکار چیکاماتسو بود و



تصویر ۴۰.۱۰ ● طرحی از حیکاماتسو مونزائمون بزرگترین نمایشنامه‌نویس ژاپنی

سپس جای او را به عنوان نویسنده‌ی اصلی‌ی تئاتر عروسکی‌ی اوزاکا گرفت. شاهکار ایزومو به نام **چوشینگورا**[۱۰۸] (۱۷۴۸) اصلاً یك نمایش عروسکی بود، اما امروزه محبوبترین درام کابوکی شناخته می‌شود. این نمایش دارای یازده پرده است و اجرای همه‌ی متن یك روز تمام طول می‌کشد. این نمایشنامه براساس حوادث واقعی نوشته شده، و داستان **چهل و هفت رونین** (سامورایی آواره) وفاداراست که انتقام ارباب خود را از دشمن او می‌گیرند.

با اهمیت یافتن درام، هر گروه نمایشی یك درام نویس نیز در اختیار گرفت، و تعدادی دستیار و کارآموز تحت تعلیم آن قرار گرفتند. هنگامی که یك اثر تازه لازم می‌آمد، درام نویس اصلی یك طرح داستانی می‌نوشت، و دستیاران او داستان را پرورش می‌دادند، و این شیوه تا سال ۱۸۶۸ ادامه یافت. پس از ایزومو تنها یك درام نویس برجسته ظهور کرد. کاواتاکه موکوامی[۱۰۹] (۱۸۱۶_۱۸۹۳) بین شیوه‌های کهنه و نو پلی زد (که در آن نویسندگان به‌تنهایی کار می‌کردند)، و به واسطه‌ی نمایشنامه‌های بومی‌ی خود، بویژه آثاری درباره‌ی دزدان و شخصیتهای پست شهرت یافت. از جمله آثار مهم او **بینتن کازو و دسته‌ی دزدانش**[۱۱۰] (۱۸۶۲)، و **گوروزوی خوش لباس**[۱۱۱] (۱۸۶۴) را می‌توان نام برد. درام کاتاواکه چندان محبوبیت یافت که امروزه هیچ برنامه‌ی کابوکی نمی‌توان یافت که منتخبی از حدود ۵۰ نمایشنامه‌ی او را در بر نداشته باشد.

درام کابوکی را نمی‌توان جزء ادبیات به شمار آورد، زیرا همچون بسیاری از شکلهای دراماتیك شرقی تنها بنیانی است‌که حرکت نمایشی را روی آن استوار می‌کنند. نویسندگان کابوکی هرگز در یك شکل معین و تعریف شده نمی‌اندیشیدند، و همچون تئاتر نو و کیوگن، در کابوکی هیچ خط فاصلی بین کمدی و جدی کشیده نمی‌شد. اما باید دانست که تعدادی متن کاملاً کمدی در میان متون کابوکی وجود دارد که غالب آنها قطعات رقص در یك پرده هستند. اگر آثار موجود دیگر کابوکی را نیز کمدی می‌خوانند تنها از آن‌روست که کابوکی همواره با خوشی به پایان می‌رسد. با آنکه غالب نمایشنامه‌های کابوکی دارای فضاهایی کاملاً متفاوتند، اما اساساً ملودرام محسوب می‌شوند. این آثار از قطعات پراکنده‌ای تشکیل شده‌اند که به سختی به یکدیگر پیوند می‌خورند، تا درامی مرکب از پرده‌های فراوان و طولانی بسازند. چنین درامی بیشتر به نقاط اوج بی‌شمار توجه دارد تا یك داستان کامل. درام نویسان کابوکی غالباً صحنه‌های پر قدرتی می‌نویسند که ارتباط زیادی به قطعات مختلف همان نمایش ندارد. این شیوه‌ی ترکیب قطعات مجزا و مجرد شاید سنت مدرن نمایشی در ژاپن را نیز بهتر توضیح دهد. در سنت امروزی‌ی تئاتر کابوکی هر برنامه ترکیبی است از قطعات پراکنده از نمایشنامه‌ها (حتیٰ قطعاتی از یك پرده)، و به ارائه‌ی یك درام کامل توجهی نشان نمی‌دهد.



تصویر ۴۱.۱۰ ●، نمونه‌ای از عروسکهای نمایش بونراکو. این عروسك که یك فاحشه‌ی بلندمرتبه در نمایشهای بونراکو است یوجیری نام دارد. برگرفته از کتاب **بونراکو**.

نمایشهای کابوکی به طور سنتی طولانی‌اند. از حدود سال ۱۶۵۰ تا پس از ۱۸۵۰ معمولاً اجرای این نمایشها حدود ۱۲ ساعت طول می‌کشید. در این دوران برنامه‌های نمایشی به طور سنتی به چهار قسمت تقسیم می‌شدند. در آغاز قسمت تاریخی (جیدای مونو)[۱۱۲] می‌آمد که نمایشی در بزرگداشت سنن ملی و ارزشهای سامورایی بود؛ سپس یك رقص می‌آمد (با داستان یا بی‌داستان، اما همواره با رنگ‌وبویی احساساتی) که یا



تصویر ۴۲.۱۰. صحنه‌ای از اجرای یك نمایش عروسکی‌ی ژاپن. عروسك دار اصلی در سمت چپ تصویر، و سه عروسك‌دار دیگر در پشت او قرار دارند. انجمن آسیایی، برنامه‌های نمایشی.



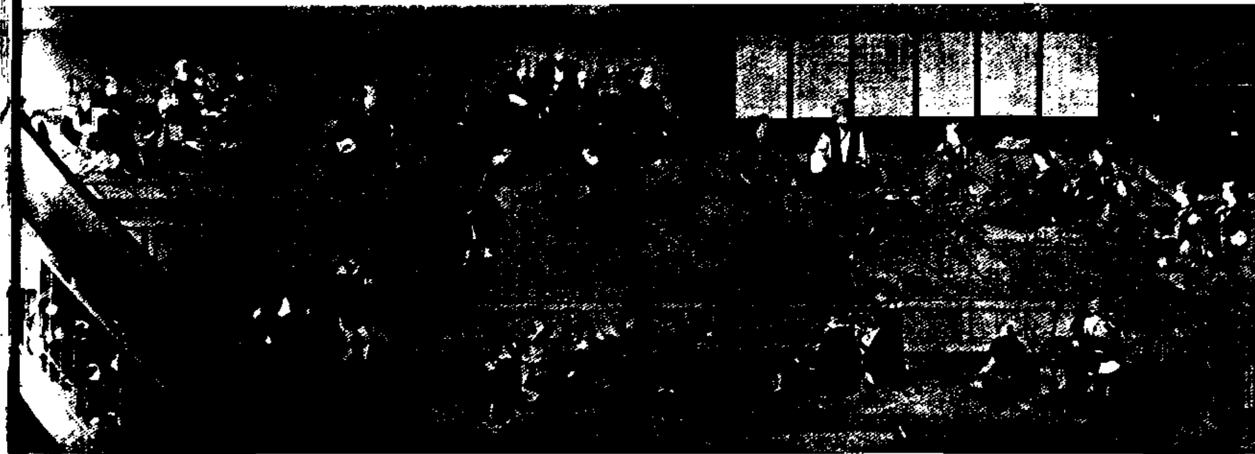
تصویر ۴۳.۱۰. نمایش عروسکی‌ی ژاپنی و عروسك‌بازان. از کتاب تئاتر ژاپنی نوشته‌ی هار، توکیو.



تصویر ۴۴.۱۰*. تصویری از نمایش آیینه‌ی صنعتگران امپراتور یومه‌یی نوشته‌ی چیکاماتسو، که هاشی روبه‌یی عروسك‌دار، و جیدایو خواننده‌ی نمایش را در دید کامل تماشاگر نشان می‌دهد. (۱۷۲۷).

تصویر ۴۵.۱۰*. تصویری از یك نمایش بونراکو در حال اجرا. برگرفته از کتاب بونراکو.





تصویر ۴۶.۱۰(●)، تصویری از یك نمایش کابوکی در سده‌ی هفدهم. برگرفته از کتاب کابوکی.



تصویر ۴۷.۱۰ (●) سه نمونه از متنهای نمایش کابوکی، همراه با طرحهایی از بازیگران آن. برگرفته از کتاب کابوکی.



تصویر ۴۸.۱۰(●)، تصویری از یکی از بازیگران کابوکی در اواخر سده‌ی هفدهم به نام ناکامورا ناکازو. برگرفته از کتاب کابوکی.

خود بخشی مستقل بود، یا همراه جیدای مونو اجرا می‌شد؛ پس از آن درامی بومی (سیوامونو[۱۱۳]) درباره‌ی تاجران، سوداگران، و پیشه‌وران ارائه می‌شد؛ و سرانجام نمایش با یك رقص دراماتیك و بسیار مؤثر تك پرده‌ای، که غالباً طنز آمیز بود، به پایان می‌رسید. در سال ۱۸۶۸، حداکثر طول نمایش به هشت ساعت در روز تقلیل یافت. (تا سال ۱۸۷۸، که چراغ گازی وجود نداشت، اجرای شب رایج نبود.) پس از جنگ جهانی دوم هر روز دو برنامه اجرا می‌شد، که اولی حدود یازده صبح تا چهار بعدازظهر، و دومی از حدود ساعت ۴/۵ تا ۹/۵ شب طول می‌کشید. امروزه با آنکه طول نمایش کابوکی کاهش یافته است، شکل چهار پرده‌ای هنوز هم ادامه دارد.

بسیاری از منتقدان، رقص را پایه‌ی اصلی‌ی تئاتر کابوکی می‌شناسند، اما باید توجه داشت که در سنت نمایشی‌ی ژاپن هر حرکتی که ضرباهنگ داشته و قراردادی شده باشد رقص محسوب می‌شود. در آغاز تنها نقشهای مؤنث می‌رقصیدند، اما از سده‌ی هجدهم، رقص چندان اهمیتی در اجرای نمایشها یافت که یك رقص آرای[۱۱۴] حرفه‌ای نیز به گروههای نمایشی و شرکتها پیوست. از آن پس رقص روز به روز پیچیده‌تر شد، و شکلهای تازه‌ای ویژه‌ی کابوکی ابداع گردید. رقص آرایان ژاپنی آنگاه مدرسه‌ای تأسیس کردند، و به دانشجویان خود، پس از رسیدن به سطح مورد قبول، گواهینامه می‌دادند. بسیاری از مدارس رقص در ژاپن امروز از سده‌ی هجدهم مانده‌اند.

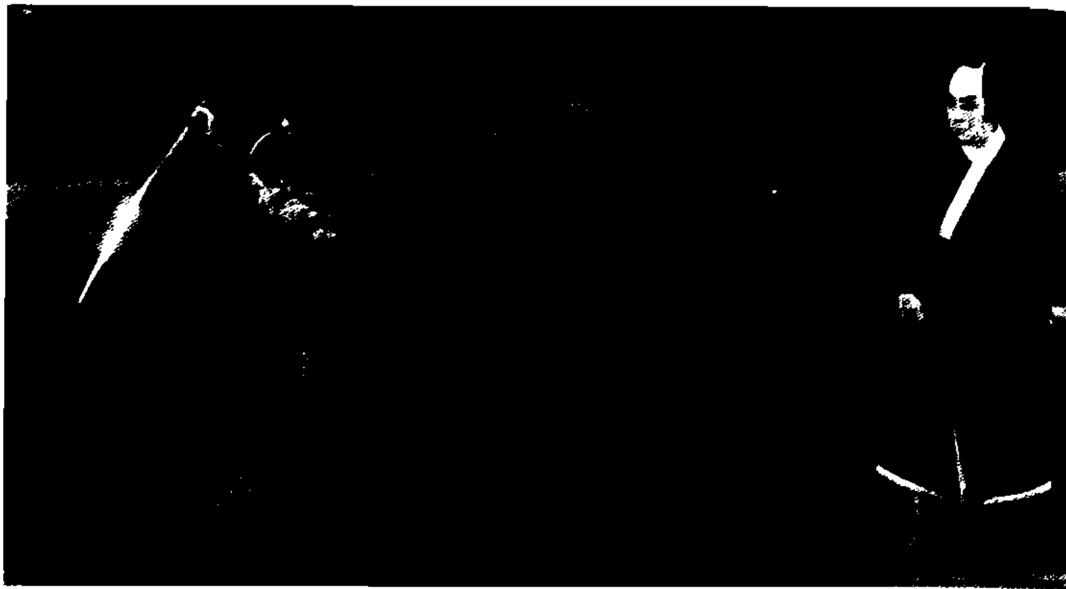
رقص در کابوکی همواره بیان کننده‌ی یك مفهوم کلامی است، و درصدد انعکاس عصاره‌ی احساسات واقعی است، و دارای وضع، حالت، و حرکاتی شیوه‌پردازی شده است. در این شیوه، مثلاً گریه کردن



تصویر ۴۹.۱۰. صحنه یك تئاتر کابوکی در سده‌ی هجدهم. توجه شود که صحنه هنوز عناصری از تئاتر نو را حفظ کرده، هرچند تعدیل یافته است، و تنها یك هانامی‌چی به آن افزوده شده است. گراوور متعلق به سده‌ی هجدهم، موزه‌ی بریتانیا.

تصویر ۵۰.۱۰.●، صحنه‌ای از یك نمایش کابوکی به نام «صحنه‌های دیوانه» که از مشهورترین نمایشهای کابوکی است. این نمایش که **یاسونا** نام دارد که یك درام ـرقص است که جورووری آن را همراهی می‌کند. برگرفته از کتاب **کابوکی**.





تصویر ۵۱.۱۰.●، رقص در کابوکی پایه‌ی اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد و بسیار پیچیده است. هر حرکتی معنای ویژه‌ی خود را دارد. برگرفته از کتاب **کابوکی**.

را با حرکات موزون سر، و حالات مشخص دست نشان می‌دهند. رقص کابوکی همیشه با یك موسیقی‌ی توصیفی و روایی همراه است که ویژگی‌ی شخصیت رقصگر را بیان می‌کند، و همواره تابع رقص است. موسیقی‌ی هر نمایشی یك موسیقی‌ی سنتی است، و از آنجا که کابوکی از منابع گوناگونی سرچشمه گرفته، لذا محل استقرار نوازندگان در صحنه یکسان نیست: گاهی نوازندگان در جلو، گاهی در طرف چپ، و گاه در طرف راست صحنه می‌نشینند. نوازندگان لباس آیینی‌ی سامورایی (دامنهای شکافدار، کیمونو، و سرشانه‌هایی شق و رق و افقی) می‌پوشند، و هنگامی که نمی‌نوازند، راست و بی‌حرکت در صحنه می‌مانند. علاوه بر نوازندگان صحنه، عده‌ای دیگر از پشت صحنه، از سمت راست، افکتهای صوتی ایجاد می‌کنند. هر چند ارکستر از فلوت، طبل، زنگ، گانگ، سنج، و سازهای زهی تشکیل شده است، اما مهمترین ساز کابوکی سامی سن است. خواندن و گویندگی با این ساز از مشخصه‌های تئاتر کابوکی است.

آواز و گفتار در کابوکی اهمیت زیادی دارند، بویژه در نمایشهای رقص یا نمایشهایی که از تئاتر عروسکی اقتباس شده‌اند. بازیگران کابوکی خود آواز نمی‌خوانند، و این وظیفه یعنی توصیف صحنه و توضیحات مربوط به حرکت صحنه را گوینده بر عهده می‌گیرد. اوست که به جای نقشها سخن می‌گوید، و گفتگوی نمایش را به گونه‌ی تئاتر عروسکی ادا می‌کند. حتی در نمایشهایی که غالب گفتگوها را بازیگران ادا می‌کنند، باز هم گوینده یا همسرایان آواز می‌خوانند، و قطعاتی را تحریر می‌کنند. گفتار بازیگران نیز از الگویی سنتی در بیان پیروی می‌کند.

بازیگری در کابوکی ترکیبی است از گفتار و رقص. از آنجا که بازیگران باید از قواعد مدونی پیروی کنند، لذا باید یك دوره‌ی آموزشی‌ی طولانی و پیوسته را پشت سر بگذارند. بازیگران کابوکی آموزش خود را از سن ۶ یا ۷ سالگی آغاز می‌کنند. آنها ابتدا رقص، سپس فن بیان، و سرانجام پوشیدن لباس را آموزش می‌بینند. چون نقش کودکان در نمایشهای



تصویر ۵۲.۱۰. ایچی کاوا دانجوروی پنجم در نقش کاگه ماساگونگورو در یك نمایش کابوکی به نام شیباراکو (۱۶۹۷). حالات بدن و چهره (می) در این نقاشی شاخص بازیگری در تئاتر کابوکی است. در این نمایش شخصیت اصلی با چنین حالتی از طریق هانامی‌چی (گذرگاهی مرتفع) خارج می‌شود. محبوبیت این نمایش، و این نحوه‌ی خروج موجب به وجود آمدن طرحهای کنده‌کاری روی چوب گردیده، که این طرح از همان جمله است. کنده‌کاری توسط کاتسو مونشو، ۱۷۷۰، موزه‌ی رایتبرگ، زوریخ.

کابوکی فراوان است، لذا هنرآموزان معمولاً از آغاز کار خود به صحنه می‌آیند، و تجربیات دست اولی را برای حرفه‌ی آینده‌ی خودکسب می‌کنند. غالب بازیگران برجسته‌ی کابوکی، که عموماً نقش اول را برعهده می‌گیرند، نقش خود را از پدران خود به ارث می‌برند. هر خانواده‌ی بازیگری دارای یك نام مستعار پرطمطراق برای صحنه است، و برخی از این نامها مشهور وپراهمیتند، و استادان بی‌چون و چرای این هنر



تصویر ۵۳.۱۰. پس‌زمینه‌ی صحنه‌های کابوکی عموماً نقاشیهایی دوبعدی‌اند که از القای توهم واقعیت پرهیز می‌کنند. برگرفته از کتاب کابوکی.

شناخته می‌شوند؛ در این موارد نقش موروثی و نام مستعار از هم تفکیك ناپذیرند. بازیگر کابوکی تا به میانسالی نرسد، بالغ و قابل اعتنا شناخته نمی‌شود.

نقشهای کابوکی به‌چندتیپ اصلی تقسیم می‌شوند: تاچیاکو(۱۱۵)، مردی است خوب و شجاع، و به سرور خود وفادار و صادق است. کاتاکیاکو(۱۱۶)، مردی نالایق و شرور است؛ واکاشوکاتا(۱۱۷)، نقش مردان جوان است، که اگر ملایم و مهربان باشند نی مای مه(۱۱۸)، و اگر کمیك باشند دوکه کاتا(۱۱۹) شناخته می‌شوند، این تیپ شامل جوانان شرور نیز می‌شود؛ کویاکو(۱۲۰) نام تیپِ کودکان است؛ و اوناگاتا(۱۲۱) معرف تیپ همه‌ی زنان است، که البته توسط مردان اجرا می‌شود.

بازیگران کابوکی صورتك بر چهره ندارند، اما برخی از شخصیتها با طرحهایی پر رنگ برای تشدید حالت عضلات صورت، خود را می‌آرایند. معمولاً چهره‌ها را کاملاً سفید می‌کنند، و رنگهای سرخ و سیاهی بر روی آن می‌کشند، اما رنگ چهره‌ی دیوها و شیاطین ممکن است آبی یا قهوه‌ای باشد؛ چهره‌ی اوناگاتا دارای ابروهایی تا به تا و رنگهایی سرخ به دور چشمها و دهان است، و بقیه‌ی چهره کاملاً سفید می‌شود؛ زنان شوهردار دندانهای خود را سیاه وابروهای خود را کاملاً پاك یا محو می‌کنند. در آرایش

نقش مردان قوی هیکل، طرح بازوها و رانها از یك الگوی قراردادی پیروی می‌کنند. آرایش هر نقش نمادی از شخصیت اوست.

همچنین هر نقشی لباس سنتی‌ی خود را دارد. غالب لباسها تاریخی‌اند، که برای مقاصد دراماتیك تغییر یافته‌اند. در یك نمایش غالباً می‌توان لباسهایی را از دورانهای مختلف مشاهده کرد، زیرا درتئاتر کابوکی انطباق تاریخی اهمیتی ندارد. الگو و رنگ لباسها معمولاً مطیع نقش است. وزن برخی از لباسها گاه به بیست و پنج کیلو می‌رسد، و یکی از وظایف دستیاران صحنه آن است که بازیگران را در مرتب نگاه داشتن لباسهاشان در صحنه یاری دهند.

تئاتر کابوکی از نظر سبك بصری، جایی در میان قرارداد گرایی‌ی تئاتر نو و واقعگرایی‌ی تئاتر غربی دارد. این آمیزش را به صورت آشکاری در وسایل صحنه، و صحنه پردازی‌ی آن می‌توان مشاهده کرد. وسایل صحنه‌ی تئاتر کابوکی هم شامل وسایلی نمادین و هم وسایل کم و بیش واقعگرایانه است. بادبزن دستی در کابوکی تا حدود زیادی همان کاربردی را دارد که در تئاتر نو هست. بادبزن دستی را می‌توان به‌نشانه‌ی اسب سواری، پراندن تیر از کمان، طلوع ماه، یا گشودن دری به کار برد. شال گردن دارای معانی‌ی بسیار مشابهی است. از طرف دیگر، در صحنه‌ی تئاتر کابوکی وسایل بسیاری به کار می‌رود که جنبه‌ی بصری و واقعگرایانه دارند، هر چند در این راه اصرار زیادی در شبیه سازی وجود ندارد. اسب در کابوکی شاید بهترین مثال درجه‌ی تصویرگرایی باشد: دو بازیگر اسکلتی چوبی شبیه به اسب را که بر روی آن پارچه‌های مخملی انداخته شده، به صورتی نیمه پنهان حمل می‌کنند، و بازیگر دیگری بر آن سوار می‌شود. پاهای دو بازیگری که در زیر پارچه‌ها اسکلت را نگه داشته‌اند کاملاً دیده می‌شود. وسایل بسیاری همچون زره، شمشیر، سربریده‌ی آدم، پلنگ، فیل، میمون و وسایل خانه کم و بیش به صورت فوق در صحنه به کار گرفته می‌شوند.

طراحی صحنه نیز حد واسطی میان قرارداد گرایی و واقعگرایی (توهم آفرینی) است. در آغاز مجریان کابوکی از صحنه‌های تئاتر نو استفاده می‌کردند، اما در دهه‌ی ۱۶۶۰، وسعت پلهای تئاتر نو (هاشیگاکاری) را افزایش دادند، و برای پوشاندن صحنه از پرده استفاده کردند. در سال ۱۷۲۴ بازیگران کابوکی برای خود ساختمان مستقل سقف داری ساختند. پس از این دوره برای ایجاد افکتهای مخصوص از وسایل مکانیکی‌ی پشت صحنه نیز استفاده شد. در سال ۱۷۳۶ یك تله یا بالاکش مخفی‌ی کوچك در پشت صحنه مستقر گردید، و بزودی وسایل پیچیده‌تری به آن افزوده شد. در سال ۱۷۵۳ نامی کی‌شوزو یك صحنه‌ی بزرگ بالارونده اختراع کرد، و همو در ۱۷۵۸ یك‌صحنه‌ی‌گردان را طراحی کرد؛ این صحنه برای نخستین بار در کادو ـ زا در شهر اوزاکا به کار رفت. پس از سال ۱۸۲۷، صحنه‌ی گردان در دو بخش گردان ساخته شد، که یکی در میان دیگری قرار داشت، و هر بخش به طور مستقل یا با هم می‌توانستند حرکت کنند. از سال ۱۷۳۶ قسمت جلوی صحنه به عنوان بخشی دائمی در تئاتر کابوکی تثبیت شد، و پس از ۱۷۴۵ این «پیش صحنه» یا صحن، محل اصلی‌ی بازی محسوب شد. در اواخر سده‌ی هجدهم قطعات متعددی به صحنه افزوده شد، و این وسایل به تدریج بیشتر و پیچیده‌تر گردیدند.

بین ۱۷۲۴ و ۱۷۳۶ یکی از مهمترین عناصر صحنه‌ی تئاتر کابوکی به نام هانامیچی[۱۲۲] معرفی شد، و آن،گذرگاه مرتفعی بود که صحنه را به اتاقی در انتهای جایگاه تماشاگران متصل می‌ساخت، و به عنوان محل ورود و خروجهای عمده‌ی نمایش، و صحنه‌های مهم به کار گرفته شد. هانامیچی چندان موفق بود که یك هانامیچی دیگر نیز در دهه‌ی ۱۷۷۰ افزوده شد. در سال ۱۸۳۰ صحنه‌ی کابوکی صورت ویژه‌ی خود را یافته بود. سقف اقتباس شده از تئاتر نو کنار گذاشته شد، و صحنه همه‌ی عرض تالار نمایش را اشغال کرد، و به صحنه‌های‌گردان و بالاکشهای مخفی مجهز شد. در فاصله‌ی میان دو هانامیچی اتاقکهایی غرفه مانند ساخته شد که تماشاگران می‌توانستند در داخل آنها روی حصیر بنشینند. ردیفهای دیگری از این غرفه‌ها نیز در دو جانب تالار در کنار دیوارها ساخته شد.

پس از سال ۱۸۶۸، به واسطه‌ی نفوذ تئاتر غرب، تغییرات متعددی در تئاتر کابوکی به وجود آمد. در سال ۱۹۰۸ طاق پروسینیوم معرفی و پس از ۱۹۲۳ استانده و تثبیت شد، و جایگاه تماشاگران نیز به گونه‌ی تئاترهای غربی دارای نیمکت یا صندلی شد. در این شکل تازه هانامیچی‌ی دوم حذف شد، و از آن پس تنها در نمایشنامه‌های خاص به‌کار گرفته می‌شود. به‌استثنای وسایل مکانیکی، تله‌ها، نور برق، و طاق پروسینیوم، بقیه‌ی عناصرِ صحنه‌ی کابوکی تغییر عمده‌ای نیافته است. پروسینیوم تئاتر کابوکی ـ زا در توکیوی امروز دارای عرض ۲۷ متر، و ارتفاع ۶ متر است و جایگاه تماشاگران آن تنها ۱۸ متر عمق دارد. از اینرو می‌توان گفت وسعت صحنه و جایگاه تماشاگران در تئاترهای کابوکی با تئاترهای سنتی‌ی غرب تفاوتهای بسیار دارد.

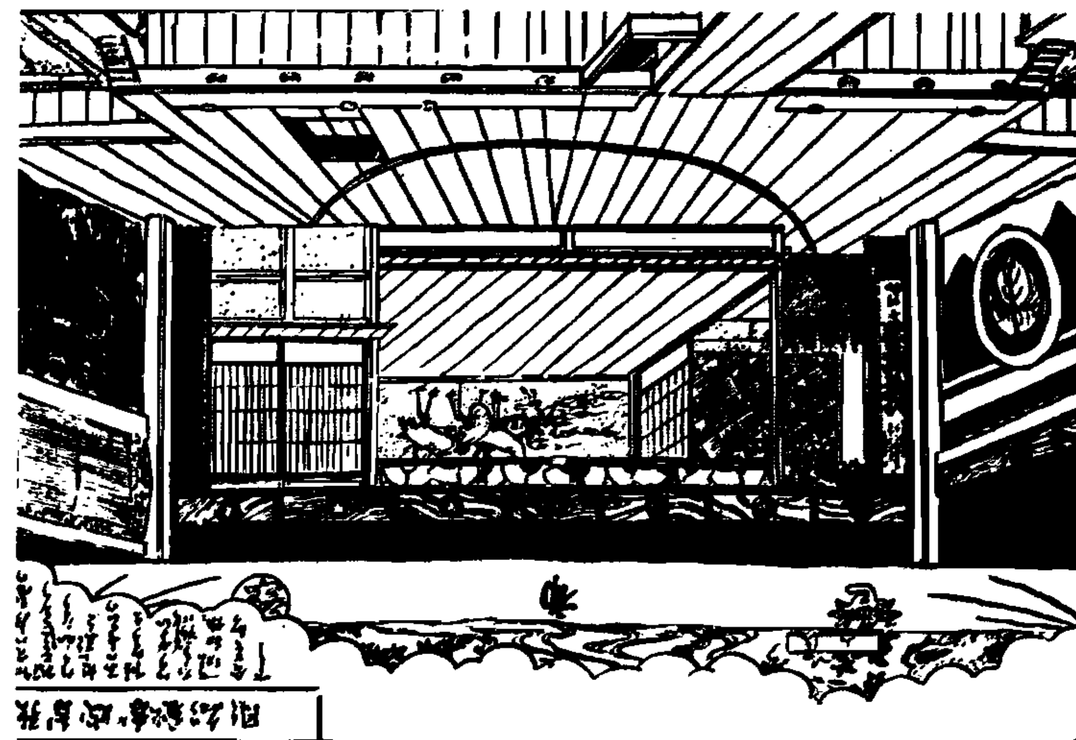
تئاتر کابوکی در مقایسه با تئاتر نو از صحنه‌پردازی‌ی فراوانی برخوردار است، و به جای پوشاندن صحنه آن را می‌آرایند. هر مکانی در نمایش کابوکی با یك دکور القا می‌شود. تغییرات صحنه در مقابل چشم تماشاگران انجام می‌گیرد، و این عمل از طریق صحنه‌های گردان، استفاده از بالاکشهای برقی، و شیارهای کف صحنه، یا توسط دستیاران صحنه انجام می‌شود. شاید از آنجا که صحنه‌ی کابوکی به صورت عرضی طراحی می‌شود، لذا بیش از دو منظره را نمی‌توان همزمان در صحنه‌ی گردان کار گذاشت؛ مناظر صحنه هرگز در هم ادغام نمی‌شوند، و تقریباً همه‌ی صحنه پردازی موازی با خط جلو یا افق جلوی صحنه انجام می‌گیرد. نقاشیها معمولاً دوبعدی‌اند ، و قصد دادن تصویر سه بعدی را ندارند. نوعاً دکور در انتهای صحنه به صورت دورنمایی بر یك سطح نقاشی می‌شود، و این سطوح نقاشی شده همچون تابلوهایی مستقل به دیوار انتهای صحنه چسبانده می‌شوند، و برای آن که از شبیه سازی و القای توهم واقعیت پرهیز کنند بین تابلوهای نقاشی شکافهایی می‌گذارند، و بالای صحنه را با پارچه‌ی سیاهی می‌پوشانند.

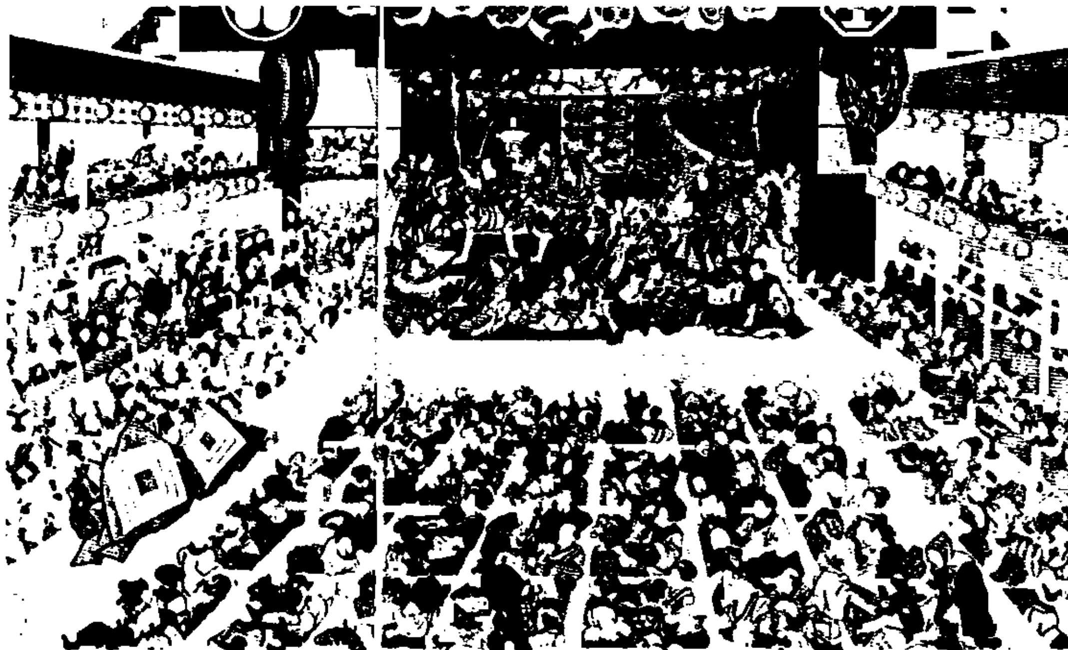
گاه به صورتی کم و بیش واقعگرا خانه‌هایی به سبك ژاپنی در صحنه قرار داده می‌شود، و در ورودی‌ی این خانه‌ها، هنگامی که مورد نیاز نباشند، توسط دستیاران صحنه جا به جا می‌شود. قراردادهای تئاتری و تمهیدات نمایشی مرتب به تماشاگران یادآوری و تأکید می‌شوند. بسیاری از قطعات صحنه کاربردی نمادین دارند: حصیر سفید نمایشگر برف، حصیر آبی رنگ نمایشگر آب، و حصیر خاکستری نمایشگر خاك است، و تغییر و جا به‌جایی‌ی درختان در

صحنه به معنای تغییر محل فهمیده می‌شود. این آمیزش شیوه‌های عادی و قراردادی در تئاتر کابوکی، آن را قابل درک‌ترین نمایش شرقی برای تماشاگران غربی ساخته است.

پس از پایان انزوای سیاسی‌ی ژاپن، و برچیده شدن حاکمیت شوگونی در اواخر سده‌ی نوزدهم، بسیاری از محدودیتهای گذشته در مورد تئاتر برچیده شدند. زنان اجازه یافتند در صحنه ظاهر شوند، و شرکتهای خصوصی توانستند تئاتر بسازند. نوآوری‌ی عمده‌ی این دوره معرفی‌ی درام و دستاوردهای معماری غرب بود. نخستین نمایشهای به شیوه‌ی غرب در سال ۱۸۸۰ در ژاپن آغاز شد. شیمپا[۱۲۳] (شیوه‌ی اجرای

تصویر ۵۴.۱۰. یك صحنه‌ی کابوکی در سده‌ی نوزدهم با صحنه‌ی متحرك (که نخستین بار در ۱۷۵۸ مورد استفاده قرار گرفت)، و یك تله یا بالاکش مخفی (که نخست در ۱۷۳۶ مورد استفاده قرار گرفت). پل (هانامیچی) در جلوی تصویر، و پرده‌های کرکره در طرفین قابل توجه‌اند. برگرفته از گراووری چوبی از مجله‌ی اسکریبنر، چاپ ۱۸۹۰.





تصویر ۵۵.۱۰. صحنه‌ی تئاتر ناکامورا ـ زا در سال ۱۸۵۹ هنگام نمایش کابوکی. در این تصویر دوهانامیچی، و ترتیب نشستن تماشاگران در تالار نمایش مشاهده می‌شوند. برگرفته از یك گراوور معاصر.

تئاتر غربی در ژاپن) بین سالهای ۱۹۰۴ و ۱۹۰۹ به اوج خود رسید، اما بزودی دوباره از رواج افتاد. پس از جنگ جهانی دوم کوششهایی در راه احیای شیمپای گذشته صورت گرفت، اما نتیجه‌ی رضایتبخشی نداد، و امروزه این شیوه مورد توجه زیادی نیست، زیرا نمایشنامه‌هایی که در این شیوه عرضه شدند غالباً درامهایی احساساتی، رمانتیك، و ملودراماتیك بودند.

در سال ۱۹۰۹، تلاش دیگری برای رواج درام غربی در ژاپن با تأسیس «انجمن آزاد تئاتر» به عمل آمد. این انجمن نمایشنامه‌هایی از شکسپیر، ایبسن، چخوف، استریندبرگ، و دیگران را به روی صحنه آورد. رهبر این حرکت، تسوبوچی شویو[۱۲۴]، همچنین یك موزه‌ی تئاتر در دانشگاه واسه‌دا[۱۲۵] در توکیو تأسیس کرد، که امروزه مرکز عمده‌ی مطالعات تئاتری در ژاپن به شمار می‌رود.

موج دیگر تئاتر غربی در ژاپن شینجکی[۱۲۶] (تئاتر نوین) نام دارد. هدف این موج که مدت درازی را وقف واقعگرایی کرده بود و از اسلوبهای کنستانتین استانیسلاوسکی پیروی می‌کرد، امروزه اجرای نمایشنامه‌های مهم غربی و نمایش تئاترهای تجربی است. موج شینجکی امروزه یکی از جریانهای عمده‌ی بین‌المللی در تئاتر و هنر به شمار می‌آید. به رغم گرایشهایی که در جامعه‌ی ژاپن به جانب غربی شدن وجود دارد، شکلهای سنتی‌ی نمایش ــ تئاتر نو، تئاتر عروسکی، و تئاترکابوکی ــ هنوز در ژاپن و خارج از ژاپن مورد تحسین و احترام فراوان‌اند.

تئاتر در کشورهای دیگر شرق

هر یك از کشورهای شرقی سنت دراماتیك ویژه‌ی خود را دارد، کـه غالباً بسیار متنوع و پیشرفته است. تئاتر کره با آنکه ویژگیهای خاص خود را دارد، به عوالم تئاتری در چین و ژاپن نیز نزدیك است، و در حقیقت تأثیر فراوانی بر اشکال دراماتیك ژاپنی داشته است. نمایشهای آیینی در کره را باید در سده‌ی سوم میلادی، و شاید بسی پیش از آن جستجو کرد. انواع گوناگون رقصهای دراماتیـك، نمایشهـای عروسکی، فارس، و پانتومیم در سنت نمایشی‌ی کره وجود داشته‌اند، و پس از سال ۱۹۰۸ شیوه‌های درام غربی نیز در آنجا معرفی شده است.

یکی از جالبترین شکلهای تئاتری در کره رقص دراماتیك با صورتك از منطقه‌ی پانگسان(۱۲۷) است. این نمایش که اکنون ۲۰۰ سال قدمت دارد، وارث سنتهای متعددی از دوران باستانی‌ی کره است. در آغاز هدف از اجرای این رقصها، دفع نیروهای شیطانی، تضمین محصول خوب، و سلامت روستا بود، اما امروزه این نمایش جنبه‌ی تفریح و سرگرمی پیدا کرده است. این نمایش که با رقص، اطوار، دلقك بازی، و آوازهـای شدید و پر تحرك همراه است، به کاهنان دورو، اشراف ثروتمند، روابط زن و مرد، و بسیاری از مسائل مردم عادی می‌پردازد، و سازهای بادی‌ی چوبی، سازهـای زهی، و ضربی آن را همراهی می‌کنند.

تئاترهای آسیای جنوب شرقی شاید از آنرو که وارث هندوییسم، حماسه‌های هندو، و بودیسم هستند، همگی به تئاتر هند وابسته‌اند. رقص دراماتیك بویژه در اندونزی، تایلند، کامبوج، لائوس، و برمه تحول فراوانی یافته است. اما شکلهای تئاتری‌ی گوناگونی مثل درام محلی، اُپرت، درام گفتاری، پانتومیم، نمایشهای بدیهه سازی، تئاتر عروسکی‌ی سایـه، تئاتـر عروسـکی، و



تصویـر ۵۶.۱۰. یك رقص دراماتیـك با صورتك از ناحیـه‌ی پانگسـان، کُره. نوازنـدگان در پس‌زمینـه‌ی تصویر دیده می‌شوند. مرکز هنرهای نمایشی، انجمن آسیایی.



تصویر ۵۷.۱۰. تئاتر سایه از اندونزی. این سکلك شخصیت هانومان (شاه میمونها) را نشان می‌دهد. از یك مجموعه‌ی شخصی.

همچنین درام به شیوه‌ی غربی نیز در جنوب شرقی‌ی آسیا وجود دارند.

شاید شاخصتـرین درام آسیایی تئاتر سایه باشد که در مناطق مختلف کشورهای اندونزی، مالـزی، و تایلند به اشکال گوناگون اجرا می‌شـود. ایـن شیـوه ظاهراً در جزیره‌ی جاوه، در اندونزی، پرورش یافتـه است، و در این منطقـه وایـانگ کولیـت(۱۲۸) نامیـده می‌شود. خاستگاه این شیوه‌ی نمایشی برای ما روشن نیست. برخی از محققان معتقدند که وایانگ کولیت از نمایشهای بومی‌ی جاوه است، و عده‌ای بر آنند که از هند به اندونزی رفته، و باز عده‌ی دیگری معتقدند که از چین آمده است. خاستگاه آن هر کجا باشـد، در سده‌ی یازدهم همچون شکل هنری‌ی کاملاً پیچیده‌ای، متفاوت با شکلهای هندی و چینی، تحول یافته بوده است. شکل امروزین تئاتر سایه در اندونزی و مالزی، بین سده‌های سیزدهم و هفدهم پیدا شد، و در سده‌ی نوزدهم ویژگیهای بصری و قراردادهای اجرایی‌ی آن تثبیت شد.

در نمایش وایانگ کولیت عروسکهای مسطحی را به شکلی تزیینی از چرم می‌برنـد، و با انعـکاس سایه‌شان بر روی پرده‌ای، تصاویر پیچیده‌ای از نور و سایه ایجاد می‌کنند. این عروسکها را که طولشان بین ۱۵ سانتی‌متـر تا بیش از یك متـر اسـت، بر روی میله‌هایی از شاخ گاومیش می‌چسبانند. شخصیتهای اصلی وایانگ کولیت غالباً از مهابهاراتـا یا رامایانـا برگرفته شده‌اند، و از روی اندازه، شکل، رنگ، و طرح لباسشان قابل تشخیصند، و شخصیتهای فرعی تنهـا براساس تیپ (غول، دلقك، خدایان، و غیـره) دستـه بندی شده‌اند. مجموعه‌ی عروسکهای وایانگ کولیت بالغ بر ۳۰۰ تا ۴۰۰ نوع است. همه‌ی عروسکهایی که

در یک اجرا ظاهر می‌شوند توسط یک فرد اداره می‌شوند. این گرداننده، خود سخن می‌گوید (غالباً بدیهه سازی می‌کند)، قسمتهای مختلف نمایش را شرح می‌دهد (که غالباً تثبیت شده و قراردادی هستند)، آواز می‌خواند، افکت صوتی ایجاد می‌کند، و آغازها و پایانهای موسیقی را نیز با اشاره به نوازندگان می‌فهماند. دسته‌ی موسیقی‌ی وایانگ کولیت شامل نوازنده‌ی سنتورهای مختلف (گزیلوفون)، سازهای زهی و ضربی، یک فلوت، و تعدادی خواننده است. اجرای نمایش برطبق سنت از ساعت هشت و نیم بعد از ظهر آغاز می‌شود، و تا طلوع آفتاب (حدود ۹ تا ۱۰ ساعت) ادامه می‌یابد. این نمایش تنها در موارد ویژه‌ای هنگام روز اجرا می‌شود.

اجرای بخشهای گوناگون وایانگ کولیت با ساعات مختلف شب مصادف می‌شود. ابتدا یک مسأله یا یک موقعیت طرح می‌شود؛ سپس نوبت به طرح توطئه می‌رسد، که غالباً توسط دشمنان قهرمان داستان چیده می‌شود؛ آنگاه قهرمان ظاهر می‌شود، که همیشه خدمتکار مضحکی به همراه دارد (این قسمت در نیمه شب اتفاق می‌افتد)؛ پس از آن ماجرا به اوج خود می‌رسد، و نبردی بین قهرمان داستان و تعدادی هیولا در می‌گیرد (معمولاً این بخش داستان در ساعت ۳ صبح آغازمی‌شود)؛ و نمایش با پیروزی‌ی قهرمان بر نیروهای شیطانی، هنگام طلوع آفتاب، به انجام می‌رسد. درام وایانگ کولیت در تمام مدت با موسیقی همراهی می‌شود که خود نیز به نسبت موضوع داستان و ساعات شب تغییر می‌کند. این نمایش معمولاً در یک آلاچیق روباز اجرا می‌شود. تماشاگران در دو سوی پرده‌ی نمایش می‌نشینند ـ آنهایی که در پشت پرده می‌نشینند خود عروسکها را می‌بینند، و کسانی که درجلوی پرده می‌نشینند سایه‌ی عروسکها را که توسط نور چراغ نفتی بر پرده می‌افتد تماشا می‌کنند.

تعدادی اشکال نمایشی‌ی دیگر از وایانگ کولیت سرچشمه گرفته‌اند، از جمله وایانگ گولک(۱۲۹)، که از عروسکهای سه بعدی استفاده می‌کند؛ شکلهای دیگری از جمله وایانگ اورانگ(۱۳۰)، و وایانگ توپنگ(۱۳۱) نیز وجود دارد که خاستگاهشان وایانگ کولیت است و در آنها بازیگران واقعی ایفای نقش می‌کنند. وایانگ توپنگ یک رقص دراماتیک با صورتک است، که از انواع بسیار متنوع داستانها استفاده می‌کند.

در هند، اشکال تئاتری تنوع بی‌شماری دارند. مورخان تا مدتها گمان می‌کردند که تهیه‌ی نمایش سانسکریت در سده‌ی سیزدهم از رواج افتاد، اما اخیراً، در سده‌ی بیستم دریافته‌اند که این نمایشها در جنوب شرقی‌ی هند، در ایالت کرالا، توسط مجریان و نوازندگان معابد تا به امروز ادامه یافته است. تا سال ۱۹۶۰ این نمایشها تنها در جشنواره‌های معابد، و تنها سالی یکبار اجرا می‌شدند. از آن پس یک سلسله نمایشهای عمومی ترتیب داده شد، و به‌تدریج مطالعه‌ی منظم این درامها آغاز شد.

سنت نمایشی‌ی کرالا را می‌توان تا سده‌ی دهم میلادی ردیابی کرد. همراه مجموعه‌های نمایشی در معابد کرالا، کتابچه‌ای نیز وجود دارد که طرز صحنه آرایی، بازیگری، و چگونگی‌ی لباسهای هر نمایش را توضیح داده است. این آثار هنوز ترجمه نشده‌اند، اما مطالعه‌ی این منابع بدون شک اطلاعات ما را از درام

سانسکریت، و چگونگی‌ی صحنه آرایی‌ی آن افزایش خواهد داد.

معابدی که نمایشهای کرالا در آنها اجرا می‌شوند، درباره‌ی معماری‌ی صحنه‌ی این نمایشها، خود منابع با ارزشی در اختیار ما می‌گذارند. این معبد ـ تئاترها ابعاد متنوعی دارند، اما تناسبهای این معابد حتی از ابعاد آنها مهمترند، زیرا هر بخشی از کل آنها به طور مستقل معنایی نمادین‌دارد. در این معابد تعداد قابل ملاحظه‌ای مجسمه‌های تزیینی وجوددارند که بهترین آنها در صحنه به کار گرفته می‌شوند.

صحنه‌ای به شکل مستطیل، حاوی‌ی تعدادی چهارپایه، یک چراغ مفرغی، یک پرده‌ی متحرک، و یک دست طبل در میان دو دری که به لباسکنی منتهی می‌شود،مجموعه‌ی صحنه‌ی نمایش را تشکیل می‌دهد. (کلیفورد جونز درباره‌ی جزئیات این معابد در مجله‌ی آمریکایی مطالعات آسیایی، در سال ۱۹۷۳، اطلاعات ذیقیمتی در اختیار ما گذارده است.) آنچه تاکنون درباره‌ی نمایشهای کرالا انتشار یافته البته مفیدند (هر چند درباره‌ی اجراهای واقعی مطلب چندانی وجود ندارد)، اما مسلماً سالها طول خواهد کشید تا این مدارک به دقت بررسی شوند.

در هند امروز نمایشهای سنتی‌ی بومی محبوبیت بیشتری از درامهای سانسکریت دارند. شاید ریشه‌ی نمایشهای بومی نمایشهایی باشند که در اوایل دوران مسیحیت برای مردم عادی اجرا می‌شدند، اما تاریخ شناخته شده‌ی آنها به سالهای پس از سده‌ی پانزدهم یا شانزدهم برمی‌گردد. هر یک از دورانهای تاریخی‌ی هند، نمایشهای بومی و ویژه‌ی خود را دارد؛ و تنوع این نمایشها بی‌شمار است. در پاره‌ای از مناطق، نمایشهای



تصویر ۵۸.۱۰. یک عروسک از تئاتر سایه‌ی مالزی که قهرمان نمایش (سری‌راما) را نشان می‌دهد. از یک مجموعه‌ی شخصی.

تصویر ۵۹.۱۰. یک صورتک وایانگ توپنگ ساخته شده از چوب، متعلق به نقش پانجا، شاهزاده‌ی جنگل. موزه‌ی رایتبرگ، زوریخ.





تصویر ۶۰.۱۰. یك اجراکننده‌ی وایانگ کولیت در تئاتری در بالی. مرکز هنرهای نمایشی. انجمن آسیایی.

بومی شامل اشکال گوناگون اپرایی، قهرمانان افسانه‌ای، و مایه‌های عاشقانه‌اند؛ و در پاره‌ای دیگر شامل فارسهای سبك، رقصهای دراماتیك، یا نمایشهای عبادی‌اند. اما با همه‌ی تنوع، این نمایشها دارای ویژگیهای مشترکی هستند. معمولاً نمایش را یك گوینده آغاز می‌کند، و شخصیتهای مختلف را در مواقع لزوم به صحنه می‌خواند، و حوادثی را که در صحنه می‌گذرند توصیف می‌کند؛ همه‌ی آنها در صحنه‌ای روباز، که از سه طرف توسط تماشاگران احاطه شده اجرا می‌شوند؛ در هیچیك از آنها دکور به کار نمی‌رود؛ شیوه‌ی بازیگری همواره شیوه پردازی شده است، و قراردادهایی را به کار می‌گیرند که برای تماشاگران محلی آشنا هستند؛ سراسر نمایش را موسیقی همراهی می‌کند؛ و غالب نمایشها در زیر نور لرزان مشعلها، از شب تا صبح روز بعد طول می‌کشند.

سنت نمایشی‌ی هند در دوران تسلط مسلمانها و انگلیسیها بر هند از طریق نمایشهای عروسکی و نمایشهای بومی حفظ شده است، بدانگونه که رقص توسط خادمان معابد، بویژه در ایالت مدرس از سده‌ی پانزدهم به بعد محفوظ ماند. هنگامی که ملت هند از دهه‌ی ۱۸۹۰ مقاومت در برابر استعمار انگلستان را آغاز کرد، رقص سنتی‌ی هند نیز، که در آن هنگام بهاراتاناتیام(۱۳۲) نام داشت، بار دیگر رونق گرفت، و تا به امروز در نواحی‌ی مدرس مورد تحسین و علاقه مردم است. این رقص احتمالاً در آغاز توسط بیش از یك رقصگر اجرا می‌شده است، اما امروزه تنها یك زن آن

را اجرا می‌کند، تا نمایش زیبا و جذاب بنماید. رقصهای کلاسیك هند نیز که در ناحیه‌ی کاتاك حفظ گردیده، به واسطه‌ی حرکات پیچیده‌ی پا و ضرباهنگ ویژه‌ی خود متمایزند. رقص مانی پوری(۱۳۳)، با پیچ و تابها و حرکات پرواز گونه‌اش، در نقاط مختلف هند از تنوع بی‌شماری برخوردار است. در میان رقصهای کلاسیك هند دو رقص به نامهای چهاو(۱۳۴) و کاتاکالی(۱۳۵) از همه شاخصترند.

رقص با صورتكِ چهاو در شمال شرقی‌ی هند رایج است، زیرا قرنهای متمادی این رقص به عنوان بخشی از جشنواره‌ی بهار، در بزرگداشت شیوا(۱۳۶) اجرا می‌شده است. نمایش چهاو شامل رقص تنها، رقص دو نفره، و رقصهای دراماتیکی است که اسطوره، تاریخ مذهبی، افسانه، و مباحث مربوط به آفرینش را شرح و آموزش می‌دهد، و اجرای آن چهار شب تمام در حیاط معابد، در زیر نور مشعل و فانوس، طول می‌کشد. چهاو از قراردادهایی استفاده می‌کند که در ناتیا ساسترا(۱۳۷) درج شده، اما عناصر دیگری نیز بدان افزوده شده است. رقصگران این نمایش لباسهای زربفت و نقره باف، با رنگهای درخشان، و سرپوشهای پر تجمل به بر می‌کنند، و صورتکهای عجیب و غریب و رنگ آمیزی شده‌ی آنها با کاغذهای زرورق و یا با

تصویر ۶۱.۱۰. رقصگری از نمایش چهاو در شمال شرقی‌ی هند مرکز هنرهای نمایشی، انجمن آسیایی.



چوب ساخته می‌شوند. همه‌ی این رقصها را مردان با ضرباهنگی که به‌دقت توسط طبلها تعیین می‌شود اجرا می‌کنند.

کاتاکالی، که اکنون حدود ۳۰۰ سال قدمت دارد، منحصر به جنوب غربی‌ی هند است. موضوع این رقص در درجه‌ی اول از حماسه‌های هندو اخذ شده است. شاید از آنرو که کاتاکالی شکل پانتومیمی دارد، بسیاری از ویژگیهای درام سانسکریت را به صورت اغراق‌آمیز نشان می‌دهد، وخشونت و مرگ را به صحنه می‌کشاند. داستانهای آن همواره بر گرد هوی و هوس، و خشم و غضب خدایان و شیاطین، و یا بر گرد عشق و نفرت شخصیتهای فوق طبیعی می‌گردد؛ نیروهای خیر و شر در یك تلاش نومیدانه با هم نبرد می‌کنند، و همواره نیروهای خیر سرانجام پیروز می‌شوند. بازیگران آن سراسر متکی به رقص، پانتومیم، لباس، و آرایشند، و نوازندگان نیز با موسیقی و آواز داستان را بیان می‌کنند. زبان اشاره در این نمایش شامل بیش از ۵۰۰ نشانه‌ی متمایز است. شخصیتهای نمایش به هفت تیپ اصلی تقسیم می‌شوند، که هر یك لباس و آرایش نمادین ویژه‌ی خود را دارند، از اینرو حاضر شدن بازیگران برای ورود به صحنه ساعتها طول می‌کشد. از آنجا که اجرای کاتاکالی نیاز به نیروی جسمانی‌ی زیادی دارد، لذا اجرای نقش زنان را برعهده‌ی پسران جوان می‌گذارند. یك رقصگر کاتاکالی آموزش خود را از سنین کودکی آغاز می‌کند، و برای رسیدن به درجه‌ی بلوغ و کمال باید بیست سال تجربه را پشت سر گذاشته باشد. کاتاکالی در حیاط معابد، یا فضاهای باز دیگر، بر روی صحنه‌ای به مساحت ۶ متر مربع با سایبانی گل آرایی شده، و در زیر نور مشعلها اجرا می‌شود. اجرای نمایش یك شب تمام طول می‌کشد.

درام به شیوه‌ی غربی نیز در هند رواج دارد. نمایشنامه‌های غربی نخستین بار توسط استعمارگران انگلیسی در سده‌ی هجدهم در هند معرفی شدند. در سده‌ی نوزدهم نویسندگان هندی آغاز به نوشتن نمایشنامه به شیوه‌ی غربی کردند. از میان نویسندگان جدید هندی رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱_۱۹۴۱) موفق‌ترین نمایشنامه نویسی بود که توانست تلفیق موفقیت آمیزی از سنتهای هندی و غربی به دست دهد. نمایشنامه‌های چیترا[138] (۱۸۹۴)، پادشاه خانه‌ی تاریك[139] (۱۹۱۴)، و چرخه‌ی بهار[140] (۱۹۱۷) در میان آثار تاگور از همه مهمترند.

با آنکه احیای خودآگاهی‌ی ملی بار دیگر توجه هندیها را به سوی نمایشنامه‌های سانسکریت و اشکال دیگر نمایشهای کلاسیك هندی جلب کرد، اما پراکندگی‌ی عظیم و تنوع بیشمار زبان و فرهنگ در هند امکان دسترسی به سبك تازه و شاخص هندی را مشکل می‌سازد. تئاتر هندی امروزه بسیار وسیع و پراکنده است و پهنه‌ای از درامهای سانسکریت، نمایشهای محلی، و آثار واقعگرایانه جدید را در برمی‌گیرد. تأثیر و نفوذ هند بر کشورهای دیگر تنها از طریق اشکال نمایشی‌ی کلاسیك خود بوده است.

جهان غرب تا سده‌ی نوزدهم به کلی با تئاتر شرق بیگانه بود. نمایشنامه‌های سانسکریت نخستین بار در این سده ترجمه و بررسی شدند، و قراردادهای تئاتر شرقی تا زمانی که گروههای نمایشی‌ی شرقی به غرب سفر نکرده بودند، ناشناخته بودند. در سال ۱۸۹۵

یك گروه چینی در پاریس نمایشی اجرا کرد؛ در سال ۱۹۰۰ یك گروه ژاپنی در لندن ظاهر شد؛ و پس از آن اجراکنندگان انفرادی آغاز به سفر در کشورهای غربی کردند. باید گفت تهیه کنندگانی همچون میرهولد، واختانگوف، برشت، و آرتو بودند که تئاتر شرق را همچون منبع الهام، و جانشین تازه‌ای برای تئاتر واقعگرا (خیالپرور)ی غربی، به جهان غرب معرفی کردند، و بدین سان سنن تئاتری‌ی شرق نفوذ بر معیارهای تئاتری‌ی غرب را آغاز نهاد. در آغاز از نظر غربیها، تئاتر شرق عجیب و غریب و افراطی می‌نمود، اما نوآوریهای کسانی مانند برشت و آرتو با الهام از سنن تئاتری شرق پس از جنگ جهانی دوم در غرب پذیرفته شد. هر چند جای شك دارد اگر بگوییم همه‌ی غربیها واقعاً تئاتر شرق را می‌فهمند، اما می‌توان گفت حداقل برای یافتن راههای تازه این تئاتر محرك نیرومندی بوده است.



تصویر ۶۲.۱۰. دو اجراکننده‌ی کاتاکالی. آرایش و لباس آنها، بویژه رقصگر سمت چپ بسیار شیوه‌پردازی شده است. از کتاب تئاتر در هند، نوشته‌ی گارگی.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در بررسی تئاتر در فرهنگهای دیگر لازم است مبانی و خاستگاه آنها را بشناسیم، در غیر این صورت، به جای سر زندگی در آنها تنها شیوه‌ای ماهرانه و غریب خواهیم یافت. مسلماً شناخت کامل فرهنگهای دیگر مشکل است، زیرا از عناصری ترکیب یافته‌اند که شباهتی به شناخته‌های ما ندارند. اما با مطالعه‌ی تاریخ فرهنگی و اجتماعی‌ی فرهنگهای بیگانه، و بررسی‌ی هنرهایی که این فرهنگها به وجود آورده‌اند، می‌توان به یك درون بینی در شیوه‌های زندگی‌ی دیگران دست یافت. چنین رهیافتی، بویژه برای کسانی که مایل به درك شکلهای تئاتری در شرق هستند، حایز اهمیت است.

قطعه‌ی کوتاهی که در زیر می‌آید اشاره به ارتباطی دارد که میان درام چینی، و سه مکتب فلسفی‌ی بزرگ چینی، کنفوسیوسیسم، بودیسم، و تائوییسم موجود است:

> با وجود همه‌ی مواد محلی و عناصر بیگانه‌ای که در کوره‌ی تمدن چین ریخته شد، محتوای آن اساساً کنفوسیوسی ماند. کنفوسیوسیسم حکمت اخلاق عملی است که قوانین خودسازی‌ی فردی و هنر ارتباط بین انسانها را آموزش می‌دهد، و شخصیت ملی‌ی چینی را قالب می‌زند، و بر همه‌ی جنبه‌های جامعه، خانواده، ادبیات و هنرهای چین نفوذ دارد... اما هنگامی که چین دستخوش اغتشاش گردید، تائوییسم و بودیسم میدان یافتند [و هنوز که هنوز است] ناامیدی را دامن می‌زنند... میل به سرگردانی... در آنجهان. اما غالب نویسندگان چینی دنباله روی سنن کنفوسیوس‌اند. ادبیات برای آنها وسیله‌ای بوده است تا مبانی‌ی مکتب کنفوسیوس را اشاعه دهند: آموزش، و هدایت مردم به راه نیك... سه نظریه‌ی بزرگ چینی اذهان چینیها را... از پرورش هر آنچه شباهتی به تراژدی غربی داشت برحذر می‌داشت... از نظرگاه چینی، اگر ادبیات به خواننده‌ی خود احساس رضایتی مبنی بر رستگاری‌ی او، و پیروزی‌ی نهایی‌ی تقوی و نیکی ندهد نقصان دارد.

وو ـ چی ـ لیو، مقدمه‌ای بر ادبیات چینی[۲۱] (بلومینگتن: چاپ دانشگاه ایندیانا، ۱۹۶۶) صفحات ۴ ـ ۵.

همچنین، ا. س. اسکات در بررسی‌ی تئاتر کابوکی، به تأثیر بودیسم و کنفوسیوسیسم بر زندگی و تئاتر ژاپنی اشاره دارد. وی همچنین معماری‌ی محلی، لباس، غذا، روابط اجتماعی، آداب، و جنبه‌های دیگر زندگی‌ی روزمره‌ی مردم ژاپن را که در مباحث تئاتری

و قراردادهای نمایشی‌ی آن سهمی داشته‌اند بررسی می‌کند.

> نخست آنکه در ژاپن همه چیز و همه کس وابسته به آدابی است که به دقت تعیین شده‌اند. شیوه‌ی صحیح خوردن، نوشیدن، لباس پوشیدن، و حرکت کردن به تناسب زمان و مکان معین شده است... این حقیقت، هنگامی که با آداب و رفتار مشخص زندگی‌ی مردم ژاپن، همچون نشستن، غذا خوردن، خوابیدن در تاتامی [تختی از نی و حصیر] همراه شود، حرکات و حالاتی را ایجاد می‌کند که منحصر به مردم ژاپن است، و هنگامی که این شیوه‌ها به زبان صحنه برمی‌گردند، تکنیك بصری‌ی بسیار ویژه‌ای را به وجود می‌آورند که باید بازیگران به طور انفرادی و گروهی از آن پیروی کنند... افسانه‌ها، رسوم، عادات، مذهب، عشق و نفرت مردم ژاپن در سنتهای نمایشی آزادانه به کار می‌روند، و برای ساختن درام رنگارنگ ژاپنی در هم بافته می‌شوند.

تئاتر کابوکی ژاپن (لندن، جورج آلن، و آنوین، ۱۹۵۵)، صفحات ۳۲ ـ ۳۳.

ناظر غربی، حتی با داشتن زمینه‌ی ذهنی و فرهنگی‌ی صحیح از فرهنگهای بیگانه، هنگام مواجهه با قراردادهای تئاتری فراوان در شرق، حداقل در آغاز کار دچار مشکل می‌شود. نماد رنگ، و رنگ آمیزی‌ی چهره در اپرای پکن نمونه‌وار است (تصویر ۹.۱۰.):

> هر چه شخصیتهای نمایش کابوکی دلپذیرتر باشند، رنگهای ساده‌تری در چهره‌ی خود به‌کار می‌برند. رهبر دشمنان و اشخاص بسیار ویژه طرحهای پیچیده‌تری بر چهره دارند ـ اشخاص خشن، دزدان، سربازان بی‌رحم، و انتقام جویان. اگر در چهره‌ای رنگ سرخ زیادی به کار رفته باشد، نشانه‌ی شجاعت، وفاداری، و مصمم بودن آن شخص است؛ استفاده‌ی زیاد از رنگ سیاه در چهره به معنای زود خشمی، و رنگ آبی نشان بی‌رحمی است، شخصیت دغل و غیرقابل اعتماد رنگ سفید به صورت دارد، و چهره‌ای غالباً دگرگون دارد.

حتی دستگاههای موسیقی می‌توانند غریب بنمایند. از نظر غربیها، یك ارکستر چینی مرکب از «تعداد کثیری گانگ و سنج و طبل» است، در حالی که:

> ساز همراه صدا، «چینگ هو» است، و آن ویولونی است با دو سیم... نی خود را با بازی‌ی چهره‌ی بازیگر هماهنگ می‌سازد. «شنگ» یا یك ساز بادی از نی درحقیقت یك ارگ کوچك زهی است. گیتارهای دیوانه و گیتارهای سه سیم، و قره‌نی چینی نیز در صحنه به کار می‌روند..... طبلها و ضربهای کوچك و بزرگ، زنگ، سنج، و «پن» یا ضرب زمان نواز چوبی، که کار رهبر ارکسترهای غربی را در ارکستر چینی انجام می‌دهد.. ورود و خروجهای بازیگران، خود موسیقی‌ی ویژه‌ای دارد. هر بازیگر پیش از خواندن آواز، آخرین کلماتش را به طرز خاصی ادا می‌کند، تا ارکستر بفهمد قصد آواز خواندن دارد، و خود را مهیا سازد.

ره وی آلی، اپرای پکن[۲۲] (پکن، ۱۹۵۷).

زیامی برای راهنمایی‌ی بازیگران تئاتر نو در مجموعه‌ی آثارش بر عدم تظاهر تأکید می‌کند، و می‌نویسد این امر از طریق جمع اضداد امکان پذیر است:

> بازیگر برای نشان دادن خشم، بایستی حالتی آرام داشته باشد، در غیر این صورت به جای خشم، خشونت را نمایش خواهد داد.
> هنگامی که بدن در حرکتی خشم آمیز است، باید دستها و پاها را چنان حرکت داد که گویی دزدکی حرکت می‌کنند. و هنگامی که پاها پر تحرکند، بدن باید آرام حرکت کند.

ترجمه‌ی آرتور ویلی در کتاب نمایشهای نو در ژاپن[۱۲۳] (نیویورك: آلفرد. ا. ناف، ۱۹۲۲)، ص ۲۶.

تعدادی از منابع موجود، که حاوی نصایحی به بازیگران یا جمع‌آوری نکته‌هایی برای استفاده در کابوکی است، متعلق به سده‌ی هفدهم و اوایل سده‌ی هجدهم هستند. در کتاب «کلمات آیم»[۱۲۴] این فراز را درباره‌ی اوناگاتا (نقش زن) می‌توان یافت که در آن هنگام توسط مردان اجرا می‌شد:

> راز نقش اوناگاتا در جذابیت آن است، و کسی که حتی صاحب زیبایی‌ی ذاتی است، مثلاً هنگام نبرد در صحنه، ظرافت خود را می‌بازد... اگر بازیگر این نقش در زندگی‌ی واقعی‌ی خود مانند زنان رفتار نکند ممکن نیست یك اوناگاتای ماهر از کار در آید.

از «پسگفتاری بر کتاب غبار در گوشها»[۱۲۵] این گزارش از میانه‌ی سده‌ی هفدهم به دست ما رسیده است:

> روش رایج در نمایشنامه نویسی آن بود که پس از بحثی کلی در باب نمایشنامه‌ی جدید، و اخذ تصمیماتی، ساختمان هر صحنه بنا می‌شد. سپس بازیگران هر صحنه فراخوانده می‌شدند، در حلقه‌ای می‌نشستند، و گفتگوها را به طور حضوری می‌آموختند. بازیگران تا پایان بخش مربوط به خود در آنجا می‌ماندند، یا صحنه را بارها تمرین می‌کردند... نویسنده سپس یا قسمت بعدی را آغاز می‌کرد، و یا همین قسمت را با تکرار و تمرین تثبیت می‌کرد.

جُنگ بازیگران، ویرایش، ترجمه، و مقدمه از چارلز جی. دون، و بونزو توریگو[۱۲۶] (نیویورك، انتشارات دانشگاه کلمبیا، ۱۹۶۹)، صفحات ۵۳ ـ ۱۱۸.

زیرنویسهای فصل دهم

۱. gong ـ ساز کاسه مانند فلزی است که چکشی را بر آن می‌زنند. م.
۲. p'ip'a ـ سازی زهی شبیه عود یا چنگ. م.
۳. Kuan Han-Ch'ing
۴. The Injustice Done to Maid Tou
۵. Romance of The West Chamber
۶. Wang Shih-fu
۷. The Orphan of The House of Chao
۸. Chi Chun-hes'ang
۹. The Orphan of China
۱۰. The Story of The Chalk Circle
۱۱. Li Ch'ien'fu
۱۲. Dream of The Yellow Millet
۱۳. Ma Chih-Yüan
۱۴. The Black Whirlwind
۱۵. Kao Wen-hsiu
۱۶. Hangchow
۱۷. Lute Song
۱۸. Kao Ming
۱۹. Wei Liang-fu
۲۰. K'un-Shan
۲۱. Soochow
۲۲. ti-tzu
۲۳. T'ang Hsien-Tsu
۲۴. The Poeny Pavilion
۲۵. Shen Ching
۲۶. Kung Shang-jen
۲۷. The Palace of Long Life
۲۸. Hung Sheng
۲۹. Li Yü
۳۰. Comedy of Situation
۳۱. Ordained in Heaven
۳۲. Be Circumspect in Conjugal relations
۳۳. A Temporary Lodge for My Leisure Thoughts
۳۴. Sheng
۳۵. Tan
۳۶. Mei Lan-feng
۳۷. Ching
۳۸. Ch'ou
۳۹. Shoo-sing
۴۰. Ts'ao Yu
۴۱. Thunderstorm
۴۲. Sunrise
۴۳. The Bridge .
۴۴. Records of Ancient Things
۴۵. شینتوییسم مذهب باستانی‌ی ژاپن است، که توسط مذهب بودا و کنفوسیوس تعدیل یافت، و هنوز هم پیروانی دارد. پیروان شینتوییسم، که بیشتر یك مسلك و آیین است تا مذهب، به معابد و زیارتگاههای معتبر رفته و در گوشه‌ی عزلت آیینها و مراسم سنتی خود را برپا می‌دارند. شینتو اصطلاحی چینی برای **کامی ـ نو ـ میچی** است که ریشه‌ای ژاپنی دارد، و معنای آن «راه خدایان»، یا «در راه کسانی که در بالا هستند» می‌باشد. غالب اطلاعات ما درباره‌ی شینتوییسم از متنی به نام **کوجی کی** از سال ۷۱۲، و **نی هونجی** (تاریخچه‌ی ژاپن) از سال ۷۲۰ سرچشمه می‌گیرد که هر دو به زبان چینی‌اند. این دو گزارش در سده‌ی دهم تحت عنوان **ینجی**

شی کی کامل شدند،که حاوی اولین دعاها و آیینهای مکتوب شینتوست. شینتوییسم پس از شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم از هم پاشید، و هنگامی که در سال ۱۹۴۶ امپراتور ژاپن، هیروهیتو، نیروی آسمانی خود را انکار کرد، و ژنرال مك آرتور پرداخت مقرری و کمك به معابد و کاهنان شینتو را ممنوع ساخت، سازمان آیین شینتو از هم گسست ـ م.

۴۶. Kagura
۴۷. Sangaku
۴۸. Shotoka
۴۹. gigaku
۵۰. bugaku
۵۱. saragaku
۵۲. Noh drama
۵۳. Sarogaku-no
۵۴. dengaku-No
۵۵. Za
۵۶. Shogun
۵۷. Samurai
۵۸. daimyo
۵۹. hatamoto
۶۰. ronin
۶۱. shonin
۶۲. shokunin
۶۳. hyakusho
۶۴. Ashikaga

۶۵. Noh معمولاً برای اینکه تئاتر «نوی ژاپنی» با تئاتر نوین اشتباه نشود، یك حرف در جلوی آن می‌افزایند، مترجم ضرورتی در این کار، بجز همین توضیح ندید. م.

۶۶. Kannami Kiyotsugu
۶۷. Zeami Motokiyo
۶۸. Kusemai

۶۹. Zen Buddhism. شعبه‌ی چینی و ژاپنی بودیسم است، و از کلمه‌ی سانسکریت دهایانا (تأمل) مشتق شده است. در چین قدیم ذن بودیسم به مکتبی گفته می‌شد که به جای تبعیت از مرام یا کتاب آسمانی خاصی، وظیفه‌ی خود را عینیت بخشیدن به تأملات درونی قرار می‌داد. پایه گذار ذن بودیسم، بودهیدارمای افسانه‌ای است که در اواخر سده‌ی پنجم میلادی از هند به چین آمد. از تحولات اولیه‌ی ذن بودیسم اطلاع زیادی در دست نیست، اما به طور سنتی پذیرفته شده است که هویی ننگ (۷۱۳ ـ ۶۳۸) به عنوان ششمین مراد پیروان ذن، توانست رقبای دیگرش را در چین کنار بزند. وی دستیابی به حق و حقیقت را از راه کشف و شهود آموزش می‌داد. گفته‌اند هویی ننگ سواد نداشته است. سده‌های هشتم و نهم عصر طلایی ذن شناخته می‌شوند زیرا در این دوره معلمان بزرگی ظهور نموده، و شیوه‌ی واحدی را در آموزشهای ذن مستقر ساختند. شیوه‌ی آنها شیوه‌ای شفاهی و حضوری، فارغ از اندیشه‌ی آگاه و منطقی بود، و برای زدودن ذهن مریدان خود از شیوه‌های رایج تنبیهات شدید را جایز می‌شمردند. در مرام آنها دانش محققانه، آیین‌ها، و انجام امور خیر، اموری جزیی محسوب می‌شد. امروزه تحقیقات و مطالعات گسترده‌ای درباره‌ی ذن بودیسم در سراسر جهان رایج شده است. تأثیرات زیبایی شناسی ذن را در اشعار، خوشنویسی، نقاشی، و نیز در مراسم چای نوشی، گل آرایی، و احداث باغهای زیبای ژاپنی می‌توان مشاهده کرد. م.

۷۰. Yûgen
۷۱. Kamimono
۷۲. Shuramono
۷۳. Kazuramono

۷۴. Kuruimono
۷۵. Kirinomono
۷۶. Shite
۷۷. Waki
۷۸. Kokata
۷۹. butai
۸۰. hashigakari
۸۱. shitebashira
۸۲. metsukebashira
۸۳. wakibashira
۸۴. fuebashira
۸۵. atoza
۸۶. waki-za
۸۷. Kyōgen
۸۸. Okura
۸۹. Sagi
۹۰. Izumi
۹۱. Kabuki
۹۲. ningyo shibai
۹۳. Heian
۹۴. Oe Tadafusa
۹۵. biwa
۹۶. samisen
۹۷. joruri
۹۸. Toraya Gendaya
۹۹. Takemoto Gidayo
۱۰۰. Chikamatsu Monzaemon
۱۰۱. The Double Suicide at Sonezaki
۱۰۲. Drummingof The Waves at Horikawa
۱۰۳. Battle of Kokusenya
۱۰۴. Takedo Izumo
۱۰۵. Chikamatsu Hanji
۱۰۶. Bunrakuken
۱۰۷. Takedo Izumo
۱۰۸. Chushingura
۱۰۹. Kawatake Mokusmi
۱۱۰. Beenten Kazo and His Gang of Thieves
۱۱۱. Gorozo the Dandy
۱۱۲. jidaimono
۱۱۳. sewamono
۱۱۴. choreographer
۱۱۵. tachiyaku
۱۱۶. katakiyaku
۱۱۷. wakashukata
۱۱۸. nimaime
۱۱۹. dokekata
۱۲۰. koyaku
۱۲۱. onnagata
۱۲۲. hanamichi
۱۲۳. shimpa
۱۲۴. Tsubouchi Shoyo
۱۲۵. Waseda
۱۲۶. Shingeki
۱۲۷. Pangsan
۱۲۸. Wayang Kulit
۱۲۹. wayang golek
۱۳۰. wayang orang
۱۳۱. wayang topeng
۱۳۲. Bharatanatyam
۱۳۳. Manipuri
۱۳۴. Chhau
۱۳۵. Katakali

۱۳۶. شیوا یکی از بزرگترین خدایان اساطیری هند است که نام او همراه با اوپانیشادها و مهابهاراتا ذکر شده است. شیوا با برهما و ویشنو تثلیث آیین هندو را تشکیل می‌دهند. شیوا نماینده‌ی نابودی و تجدید حیات بعد از آن است. بیش از هزار نام دارد. و دارای درجات مختلفی است. از لحاظ خلاقیت مهادوا، و از لحاظ تخریب مهاکالا نامیده می‌شود. شیوا همچنین رقاص کیهانی است، و از این نظرنتاراجا خوانده می‌شود. م.

۱۳۷. رجوع شود به فصل چهارم، بخش هند، جلد اول. م.

۱۳۸. Chitra
۱۳۹. King of The Dark Chamber
۱۴۰. The Cycle of Spring
۱۴۱. Wu-chi Liu, *An Introduction to Chinese Literature*
۱۴۲. Rewi Alley, Peking Opera
۱۴۳. Arthur Waley, *The No Plays in Japan*
۱۴۴. The Words of Ayame
۱۴۵. *A Sequel to "Dust in the Ears"*
۱۴۶. Charles J. Dunan and Bunzo Torigoe, The Actors' Analects





۱۱
تئاتر انگلستان ۱۶۴۲ ـ ۱۸۰۰

جنگهای داخلی بین سلطنت طلبان و پیوریتنها (پاك دینان) در طول دهه‌ی ۱۶۴۰، زندگی در انگلستان را دچار بی‌ثباتی کرد. تا ۱۶۴۹، هنگام دستگیری، محاکمه، و اعدام چارلز اول پادشاه انگلستان، صلح و آرامش به این کشور بازنگشت. کشور انگلستان مدتی به سرپرستی‌ی کمیته‌ای از منتخبین مجلس اداره می‌شد، و پس از ۱۶۵۳، آلیور کرامول(۱) عملاً همچون حاکم مستبدی در صدر امور قرار گرفت. پس از مرگ کرامول در ۱۶۵۸، پسرش جانشین او شد، اما قادر به اداره‌ی کشور نشد. در ۱۶۶۰ استوارتها بار دیگر تاج و تخت سلطنت را تصاحب کردند.

فعالیتهای تئاتری در ۱۶۴۰ـ۱۶۶۰

در طول هجده سال میان ۱۶۴۲ و ۱۶۶۰، پیوریتنها می‌کوشیدند فعالیتهای تئاتری را درانگلستان متوقف سازند، و در نتیجه‌ی همین بی‌اعتنایی است که گزارشهای نمایشی از این دوره بسیار اندك است، هر چند در این دوره نیز با وقفه‌هایی چند، فعالیتهای نمایشی وجود داشته است. در ابتدا، در سال ۱۶۴۲ طبق قانونی که درمجلس وضع شد، اجرای تئاتر برای مدت پنج سال متوقف شد. گروه «بازیگران شاه» وسایل و لباسهای صحنه‌ی خود را فروختند، و تئاتر

«گلوب» ویران شد. بازیگران بزودی به نمایشهای مخفی روی آوردند، و در سال ۱۶۴۷ در تئاترهای فورچون، کاك پیت، و سالیسبوری کورت نمایشهایی به روی صحنه رفت. با آن که مقامات مربوطه از جانب مجلس دستور داشتند جلوی تخلفات را بگیرند، اما نظارت دقیقی اعمال نمی‌شد، و در نتیجه آن قانون مؤثرواقع نشد. هنگامی که در سال ۱۶۴۷ موعد قانونی‌ی تعطیل تئاترها به سر رسید، بلافاصله اجرای نمایشهای علنی آغاز گردید. در سال ۱۶۴۹ بار دیگر قانون تازه‌ای از مجلس گذشت، که برطبق آن بازیگران مردمی فرودست و دغل ارزیابی می‌شدند؛ و بنای داخلی‌ی تئاترهای فورچون، کاك پیت، و سالیسبوری کورت را در هم ریختند. اما بازیگران همچنان به اجرای نمایش در تئاتر «ردبول»، که‌از ویرانی مصون مانده بود، ادامه دادند، و زمانی که اجرای نمایش علنی، حتی در این محل نیز خطرناك می‌نمود، گروههای نمایشی به خانه‌های شخصی، زمینهای تنیس، یا خوابگاهها روی آوردند، و برای انجام این نمایشها، به مأمورین تفتیش رشوه و باج می‌دادند. ظاهراً در طول این سالها تنها شکل نمایشی «درول»[۲] بوده است که نمایشی خلاصه شده به سبك فارس بود. بازیگران معتقد بودند که تئاتر بزودی آزاد و قانونی خواهد شد.

حدود ۱۶۵۰ ویلیام بیستن[۳] (۱۶۰۶ـ۱۶۸۲) ساختمان سالیسبوری ـ کورت را خرید و آن را تجدید بنا کرد، و تربیت یك گروه پسران بازیگر را برعهده گرفت. تئاتر کاك پیت به دست کتابفروشی به نام جان رودز[۴] افتاد، و او نیز یك گروه بازیگران جوان را تشکیل داد. شاید بتوان گفت پیشتاز واقعی ویلیام دیونانت باشد زیرا در دهه‌ی ۱۶۳۰ به طور علنی نمایشهایی را بر صحنه آورد که اولین اجراهای اپرایی‌ی انگلیسی شناخته می‌شوند. دیونانت کسی بود که جای بن جانسن را به عنوان نویسنده‌ی اصلی‌ی بالماسکه‌های درباری گرفته بود. اولین نمایش او، نخستین روز تفریح در روتلند هاوس[۵]، در ماه مه سال ۱۶۵۶ به اجرا در آمد.

تهیه‌ی نمایش محاصره‌ی رودز[۶] در سال ۱۶۵۶ نیز از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است، زیرا اولین کاربرد صحنه‌های ایتالیایی در انگلستان در نمایشی عمومی است. این نمایش را جان وب (۱۶۱۱ـ۱۶۷۲)، شاگرد و داماد اینیگو جونز طراحی کرد، و بر صحنه‌ای به عرض حدود ۷ متر، عمق حدود ۶ متر، و ارتفاع حدود ۴ متر به اجزا درآمد. وب در پشت پروسینیوم یك سلسله بالهای ثابت که بر آنها صخره‌هایی با شکوه نقاشی شده بود، قرار داد، و درانتهای صحنه پرده‌هایی آویخت که ترکیب آنها با دکورهای نقاشی شده، مکانهای گوناگون مورد نیاز صحنه را تجسم می‌بخشید.

این نخستین نمایشهای سرگرم کننده در خانه‌ی شخصی دیونانت، در روتلند هاوس، اجرا شدند. دیونانت بین سالهای ۱۶۵۸ و ۱۶۵۹ حداقل سه نمایش دیگر در تئاتر کاك پیت به صحنه برد که در آنها از طاق پروسینیوم استفاده شده بود. هر چند اعتراضهایی بر علیه این نمایشها صورت گرفت، اما چون بازگشت سلطنت نزدیك بود، اقدامی برای جلوگیری از آنها به عمل نیامد. از طرف دیگر دیونانت هیچ قانونی را نقض نکرده بود، زیرا نمایشهای او سرگرمیهایی موزیکال بودند، که ممنوعیتی نداشتند.

AN
ORDINANCE
OF THE
LORDS and COMMONS
Assembled in
PARLIAMENT.
For,
The utter suppression and abolishing
of all
Stage-Playes
AND
INTERLUDES.
With the Penalties to be inflicted upon
the Actors and Spectators, herein exprest.

Die Veneris 11 Februarii. 1647.

ORdered by the Lords, Assembled in Parliament, That this Ordinance for the suppression of Stage-Playes, shall be forthwith printed and published.
Joh. Brown Cler. Parliamentorum.

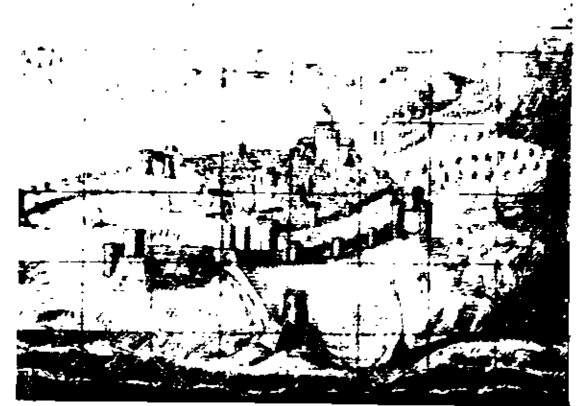
Imprinted at London for John Wright at the Kings Head in the old Bayley. 1647.

تصویر ۱.۱۱ (ه). صفحه عنوان قانون نامه‌یی که پیوریتانها برای جلوگیری از نمایش تئاتر و میان‌پرده منتشر کردند. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده، نوشته‌ی کنت مك گوئن و ویلیام ملنیتس.

بازگشایی تئاتر

در سال ۱۶۶۰ چارلز دوم (سلطنت ۱۶۶۰ـ ۱۶۸۵) به سلطنت رسید. (سالهای میان ۱۶۶۰ تا ۱۷۰۰ را دوران بازگشت سلطنت[۷] می‌نامند، هر چند این دوره چندین سال از سلطنت چارلز اول بیشتر است.) تحت فرمانروایی‌ی چارلز دوم انگلستان پاك دینی‌ی رایج در دوران کشورهای مشترك‌المنافع را کنار گذاشت، بدین جهت دوران بازگشت سلطنت به دوران سهل انگاری در امور مذهبی معروف شده است. چارلز مدتی آتش بس ملایمی را با مجلس حفظ نمود، در حالی که مایل نبود هیچگونه حقی به مجلس بدهد، همچنین مایل نبود ستیز آشکاری با آن داشته باشد. اعتقاد چارلز به حقوق مطلقه‌ی خود در برخوردی که با تئاتر داشت، بارزتر از موارد دیگر است؛ وی با تئاتر همچون اموال سلطنتی رفتار می‌کرد، و آن را مطابق سلیقه و میل خود بازسازی کرد.

به محض آن که معلوم شد سلطنت باز خواهد گشت، بازگشایی‌ی تئاترها آغاز گردید. در ماه مارس ۱۶۶۰، دیونانت زمین تنیس لایل[۸] را اجاره کرد، و برای گرفتن مجوز نزد چارلز دوم به فرانسه رفت. درانگلستان سر هنری هربرت[۹] بار دیگر مسؤولیتی را که در دوران چارلز اول برعهده داشت، بدون اطلاع چارلز دوم برعهده گرفت، و به سه شرکت پروانه‌ی نمایش داد: جان رودز، برای تئاتر کاك پیت؛ مایکل ماهون[۱۰]، برای تئاتر ردبول؛ و ویلیام بیستن، برای تئاتر سالیسبوری کورت[۱۱]. درهمین اثنا چارلز دوم بدون اطلاع از اقدامات هربرت، انحصار نمایشهای تئاتری



تصویر ۲.۱۱. نخستین طرح برای پس‌زمینه‌ی نمایش محاصره‌ی رودز که نمای دوری از رودز و بندر آن را نشان می‌دهد. تصویر به چهارخانه‌هایی تقسیم شده، تا انتقال آن به پرده‌ی بزرگ در انتهای صحنه آسان شود. از مجموعه‌ی دیونشایر.

در لندن را به دیونانت و تامس کیلیگرو[۱۲] (۱۶۱۲_۱۶۸۳) سپرد. کیلیگرو در دربارهای انگلیسی زندگی کرده، و پیش از ۱۶۴۲ تعدادی نمایشنامه نوشته بود، و در تمام دوران تبعید خانواده‌ی سلطنتی با آنها به سر برده بود. تا سال ۱۶۶۰، دیونانت و کیلیگرو قادر نشدند از فعالیت گروههایی که از هربرت پروانه‌ی نمایش گرفته بودند جلوگیری کنند. این دو در آغاز یك گروه مشترك تشکیل دادند، اما بزودی هر یك شرکت مستقل خود را تأسیس کرد. کیلیگرو سرپرستی‌ی شرکت کینگز را که بازیگران با تجربه‌تر و مسن‌تری در اختیار داشت عهده‌دار شد، و دیونانت شرکت دوك را در اختیار گرفت که بازیگرانی جوان داشت.

انحصار تئاترها توسط دیونانت و کیلیگرو، بلافاصله مورد اعتراض شخصی به نام جورج جالی[۱۳] (شهرتش ۱۶۴۸_ ۱۶۷۳) قرار گرفت. وی در دوران ملل مشترك المنافع، در آلمان، یك گروه سیار نمایشی را اداره می‌کرد، و در ۱۶۵۵ در آنجا برای چارلز دوم، پادشاه آینده‌ی انگلستان، نمایش اجرا کرده و توجه او را به خود جلب نموده بود. از اینرو، چارلز در سال ۱۶۶۰ مجوز داشتن یك گروه نمایشی در لندن را به او داد. در سال ۱۶۶۲ دیونانت و کیلیگرو مجوز او را اجاره کردند، و جورج جالی همچنان به اجرای نمایش سیار در انگلستان ادامه داد. در غیاب جالی این دو به شاه اطلاع دادند که مجوز او را خریده‌اند، و در ۱۶۶۴، امتیاز تازه‌ای مبنی بر انحصار نمایش در لندن به آنها داده شد. پس از این نیرنگ، جالی به لندن بازگشت، و تا سال ۱۶۶۷ به اجرای نمایش پرداخت، تا آنکه سرانجام شاه پروانه‌ی او را باطل کرد. شاید برای پرهیز از دردسرهای دیگر بود که دیونانت و کیلیگرو مجبور به استخدام جالی شدند، و سرپرستی‌ی مدرسه‌ی تربیت بازیگر را به او سپردند. پس از ۱۶۷۳ دیگر خبری از او به دست نیامده است.

دیونانت و کیلیگرو، مشکلاتی هم با سر هنری هربرت داشتند. وی در دادگاه برعلیه آن دو شکایت کرد که بسیاری از اختیارات او را به عنوان سرپرست نمایشها و سرگرمیها غصب کرده‌اند. اما به تدریج هربرت از دادن پروانه به شرکتهای لندنی محروم شد، و تنها حق صدور پروانه برای شرکتهای خارج از لندن، و نمایشهای تازه را حفظ کرد. بدین ترتیب دیونانت و کیلیگرو اداره‌ی همه‌ی امور نمایشهای تئاتری در لندن را به خود اختصاص دادند. امتیازی که چارلز دوم داد عملاً تا ۱۸۴۳ معتبر بود، و این امر به طور جدی جلوی رشد تئاتر انگلیسی را سد کرد.



تصویر ۳.۱۱. پروسینیوم، و بالهای دو طرفِ نمایش محاصره‌ی رودز. طرح از جان وب، و اجرا از ویلیام دیونانت در روتلندهاوس، ۱۶۵۶. بالهای این صحنه را صخره‌هایی تشکیل می‌دهند که در طول نمایش ثابت بودند، اما دکورهای دیگر در پشت آنها تغییر می‌کردند. این صحنه‌پردازی‌ی پرسپکتیو، با قطعات متحرك، نخستین نماینده‌ی صحنه‌های ایتالیایی در تئاترهای عمومی‌ی انگلیس بشمار می‌رود.

تصویر ۴.۱۱. طرحی که احتمالاً مربوط به نمایشهای «درول» در دوران ملل مشترك‌المنافع است. در این طرح شخصیتهایی از نمایشهای گوناگون نشان داده شده‌اند. استفاده از چهلچراغ و نورهای زمینی در این طرح قابل توجه است. از مجموعه‌ی درول‌ها، جمع‌آوری توسط کیرکمن، چاپ ۱۶۷۲.



شرکتهای نمایشی ۱۶۶۰ _ ۱۷۰۰

با آن که شرکت کیلیگرو با بازیگران با تجربه‌ای آغاز به کار کرد، اما نتوانست موفقیت شرکت دیونانت را به دست آورد. کیلیگرو شخصاً توجه زیادی به تئاتر نشان نمی‌داد، و امور شرکت را به سه تن از بازیگرانش می‌سپرد. شاید به همین جهت گروه او گرفتار اختلاف سلیقه‌ها شد و از هم پاشید. اما دیونانت تا هنگام مرگش در ۱۶۶۸ نظارت دقیقی بر تئاتر خود داشت، و پس از مرگ او، دو تن از بازیگرانش، هریس[۱۴] و بترتن[۱۵] کارگردانی‌ی هنری گروه او را برعهده گرفتند، و با مدیریت خانواده‌ی دیونانت گروه را زنده نگاه داشتند. در سال ۱۶۸۲ شرکت کیلیگرو دچار دشواریهای جدی مالی شد و بناچار در گروه دیونانت ادغام گردید.



تصویر ۵.۱۱. سرویلیام دیونانت، موزه‌ی تئاتر، دانشگاه کلمبیا.

گروه مشترک تا سال ۱۶۹۵ به کار خود ادامه داد، و در این سال، پس از یك سلسله حوادث، تعدادی از بازیگران آن برای تشکیل گروهی دیگر جدا شدند. در سال ۱۶۸۸، چارلز دیونانت اداره‌ی تئاترخود را به برادرش آلکساندر واگذار کرد، و هنگامی که آلکساندر برای فرار از دست طلبکارانش انگلستان را ترك گفت، معلوم شد که شرکت او را کریستوفر ریچ[۱۶]، و سرتامس اسکیپ وُرث[۱۷] حمایت مالی می‌کردند. از آن پس اداره‌ی شرکت به دست ریچ افتاد که وکیلی بی‌تجربه بود، و شرکت بار دیگر با شکست مواجه شد. ریچ دستمزد بازیگران را نمی‌پرداخت، و به بازیگران چاپلوس امکانات بیشتری می‌داد، و موجب شد بازیگران ممتاز گروه از آن جدا شوند، و با سرپرستی‌ی بترتُن و با پروانه‌ی مستقلی که از ویلیام سوم گرفتند، گروه دیگری تشکیل دهند. علایم این جدایی از ۱۶۹۵ تا ۱۷۰۷ محسوس بود.

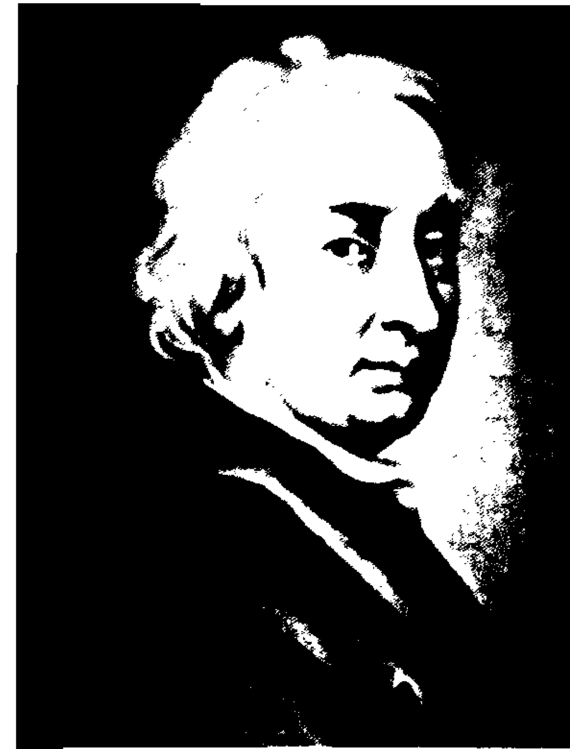
علاوه بر شرکتهای مستقر در لندن، تعدادی شرکت در استانهای دیگر نیز پروانه‌ی نمایش دریافت کردند، که مهمترین آنها در دوبلین مستقر بودند. دوبلین خود یك سرپرست نمایشها و سرگرمیها داشت. در ۱۶۳۷ جان اوگیلبی[۱۸] (۱۶۰۰-۱۶۷۶) اجازه یافت در دوبلین تئاتری برپا کند، و عنوانِ سرپرست نمایشها و سرگرمیهای ایرلند را نیز گرفت. امتیاز اوگیلبی پس از ۱۶۴۱ لغو شد، و بار دیگر در ۱۶۶۱ تمدید گردید. وی در سال ۱۶۶۲ تئاتری به نام اسموك آلی[۱۹] بنا کرد، که نخستین تئاتر در بریتانیای کبیر پس از بازگشت سلطنت محسوب می‌شود. پس از مرگ اوگیلبی امتیاز او به جوزف اَشبری[۲۰] واگذار شد و او توانست بهترین شرکت تئاتری‌ی خارج از لندن تا چهل و پنج سال بعد از آن را پایه ریزی کند.

درام انگلیسی ۱۶۶۰ ـ ۱۷۰۰

یکی از مشکلات عمده‌ی مدیران تئاتر در ۱۶۶۰ تأمین یك مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) مناسب بود. آنها نخست به نمایشنامه‌هایی متکی بودند که پیش ازتشکیل ملل مشترك المنافع نوشته شده بودند، و سرپرست نمایشها و سرگرمیها آنها را به شرکتها می‌داد. از میان این نمایشنامه‌ها آثار بومون و فلچر از همه محبوبتر بودند؛ آثار جانسن اگرچه مورد تحسین بیشتری بودند اما به ندرت اجرا می‌شدند. تعدادی از نمایشنامه‌های شکسپیر دستکاری شدند تا با سلیقه‌ی آن روزگار همساز گردند. بسیاری از آثار قدیمی باب سلیقه‌ی روز نبودند، و به محض آنکه نمایشنامه‌ی تازه‌ای دریافت می‌شد این نمایشهای قدیمی را از مجموعه‌ی نمایشی خارج می‌کردند، گرچه تعدادی از آنها تا مدتها اجرا می‌شدند.

بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۰۰ تعدادی نمایشنامه‌ی جدی نوشته شد. تا سال ۱۶۸۰ رایجترین شکل نمایشی تراژدی‌ی «قهرمانی» بود که تأثیر بسیاری از مؤلفان اسپانیایی و فرانسوی پذیرفته بود. این تراژدیها بر محور انتقام و دعوی عشق و شرف دور می‌زدند، و نخست از طریق آثار راجربویل[۲۱] (۱۶۲۱ ـ ۱۶۷۹) متداول شدند. در میان آثار او نمایشنامه‌های تراژدی مصطفی[۲۲] (۱۶۶۵)، شاهزاده‌ی سیاه[۲۳] (۱۶۶۷)، و تریفون[۲۴] (۱۶۶۸) از شهرت ویژه‌ای برخوردار بودند. نویسندگان محبوب دیگر این رده عبارت بودند از، الکاناسِتِل[۲۵] (۱۶۴۸ ـ ۱۷۲۴) مؤلف نمایشنامه‌های کمبوجیه، شاه ایران[۲۶] (۱۶۷۱)، و ملکه‌ی مراکش[۲۷] (۱۶۷۳)؛ ناتانائل لی[۲۸] (۱۶۵۳-۱۶۹۲) با نمایشنامه‌ی ملکه‌های رقیب[۲۹] (۱۶۷۷)؛ و جان درایدن[۳۰] (۱۶۳۱-۱۷۰۰) با نمایشنامه‌های ملکه‌ی هندی[۳۱] (۱۶۶۴)، امپراتور هندی[۳۲] (۱۶۶۵)، فتح غرناطه[۳۳]، قسمت اول و دوم (۱۶۶۹ ـ ۱۶۷۰)، و اورنگ زیب[۳۴] (۱۶۷۵). در این آثار، قهرمانی آرمانی و نوعی، با بانوی زیبایی برخورد می‌کند، و موقعیتها همواره چنان است که وصال آن دو موجب حوادثی می‌شود که برای خود، خاندان، و کشورشان خرابی و رسوایی به بار می‌آورد. پس زمینه‌ی این نمایشنامه‌ها غالباً جنگ است و گاه پایان خوشی نیز برای آنها در نظر گرفته می‌شود. این آثار مملو از لفاظیهایی در قالب دو بیتی است که امروزه به شدت ثقیل می‌نمایند. جورج ویلیرز[۳۵] دومین دوك بوکینگهام (۱۶۲۸-۱۶۸۷) در سال ۱۶۷۱، با نوشتن نمایشنامه‌ای به نام تمرین[۳۶] ضربه‌ی سنگینی بر این نوع نمایشنامه‌ها وارد ساخت، و شیوه‌ی تیپ سازی، ابزارهای داستانگویی، و قراردادهای صحنه‌ای در تراژدیهای قهرمانی را به باد هجو و استهزا گرفت. نمایشنامه‌ی ویلیرز بیش از آنچه انتظار می‌رفت توفیق یافت، و تا اواخر سده‌ی هجدهم در مجموعه‌های نمایشی ماند.

با زوال تراژدیهای قهرمانی، جای آنها را تراژدیهایی به نثر، و بر طبق قواعد نئوکلاسیك پر کردند. تراژدیهای تازه داستانهایی ساده داشتند، و وحدتهای سه گانه را رعایت می‌کردند. این موج تازه با نمایشنامه‌ای از درایدن به نام همه چیز برای عشق[۳۷] (۱۶۷۷) مورد توجه قرار گرفت. این نمایشنامه «تنظیم دوباره»ی آنتونی و کلئوپاترا اثر شکسپیر بود، و تا پایان سده‌ی هفدهم سرمشق درامهای انگلیسی گردید. سبك نئوکلاسیسم در انگلستان به نسبت کشورهای دیگر



تصویر ۶.۱۱. (٥) جان درایدن، درام‌نویس انگلیسی در سده‌ی هفدهم.

اروپایی آزادتر بود. به تعبیر اینان وحدت عمل به معنای استفاده از داستانهایی فرعی بود که با هم مرتبط باشند، و وحدت مکان به معنای آن بود که شخصیتهای نمایش بتوانند به سادگی از مکانی به مکان دیگر بروند، بی‌آن که بر محدوده‌ی بیست و چهار ساعت خدشه‌ای وارد آید.

بهترین درام نویس انگلیسی‌ی آن عصر تامس آت وی[۲۸] (۱۶۵۲ ـ ۱۶۸۵) تحت تأثیر مشترک نئوکلاسیسم و شکسپیر بود، و نمایشنامه‌های یتیم[۲۹] (۱۶۸۰)، و نجات ونیز[۳۰] (۱۶۸۲) از این نویسنده تا اواخر سده‌ی نوزدهم در مجموعه‌های نمایشی اجرا می‌شد. نمایشنامه‌ی یتیم داستان دختری است که دو برادر عاشق او هستند. دختر در خفا با یکی از برادرها ازدواج می‌کند، و برادر دیگر که پی به روابط آنها برده است، به گمان آن که روابط نامشروعی دارند، هر دو را نابود می‌کند. نجات ونیز درباره‌ی توطئه‌ای است که برعلیه دولت ونیز در جریان است، و با مرگ سه شخصیت اصلی‌ی داستان پی‌یر، جافیر (جعفر)، و بل ویده‌را به پایان می‌رسد. با آن که در نمایشنامه‌های آت وی عامل تأثر هنوز به ترحم‌واقعی‌ی تراژیك نرسیده است، اما گرایش به داستانهای تأثرانگیز و اشك آور در آنها مشهود است، گرایشی که بعدها شدیدتر شد.

براساس «سرگرمیها»ی دوران ملل مشترك المنافع که دیونانت اجرا کرده بود، اپرا نیز در دوران بازگشت سلطنت شکوفا شد. اپرای انگلیسی به واسطه‌ی وجود موسیقی، آواز، و صحنه‌های تماشایی تفاوت آشکاری با تراژدیهای قهرمانی داشت، و به لحاظ وجود قطعات گفتاری در تکخوانیها (رسیتاتیو) با قراردادهای اپراهای ایتالیایی متفاوت‌بود. در این دوره نه تنها مکبث، توفان، و رویای شب نیمه‌ی تابستان از

شکسپیر برای اپرا تنظیم شد، بلکه اپراهای درایدن، آلبیون و آلبیانوس[۴۱] (۱۶۸۵)، و آرتورشاه[۴۲] (۱۶۹۲) نیز محبوبیت قابل ملاحظه‌ای کسب کردند. کوششهای ناموفق اپرای انگلیسی با متداول شدن اپرای ایتالیایی در حوالی‌ی ۱۷۰۵ در انگلستان به سرعت رو به کاهش نهادند.

اما دوران بازگشت سلطنت بیش از هر چیز به تنوع درام کمیك شهرت دارد: کمدی مزاجها، کمدی توطئه، فارسها، و کمدی رفتارها. در این دوره به واسطه‌ی اهمیت جانسن بهره‌داری‌ی زیادی از اصل «مزاجها»[۴۳] به عمل آمد. از میان مؤلفان عمده‌ی این دوره می‌توان از تامس شَدوِل[۴۴] (۱۶۴۲ـ۱۶۹۲) با کمدیهای عشاق عبوس[۴۵] (۱۶۶۸)، مزاح شناسان[۴۶] (۱۶۷۰)، ارباب بزرگ آلساتیا[۴۷] (۱۶۸۸)، و جشن تدفین[۴۸] (۱۶۸۹) نام برد. هر یك از این نمایشنامه‌ها شخصیتهای عجیب و غریبی را بر صحنه می‌آورند، که در داستانهایی ملهم از زندگی‌ی معاصر خود، با زبانی صریح و معترض سخن می‌گویند.

کمدیهای توطئه نیز، شاید به خاطر تأثیر کورنی، و درام نویسان اسپانیایی در این دوره محبوب شدند. بهترین نمونه‌ی این نوع درام نویسان خانم آفرا بن[۴۹] (۱۶۴۰ـ۱۶۸۹) است که نمایشنامه‌ای به نام ولگرد[۵۰]، قسمت اول و دوم (۱۶۷۷ـ ۱۶۸۰) را نوشته است. فارس در آثار ادوارد راوِنز کرافت[۵۱] (شهرتش ۱۶۷۱ـ ۱۶۹۷) به اوج خود رسید، و نمایشنامه‌های بی‌غیرتهای لندن[۵۲] (۱۶۸۱)، و کالبدشناس[۵۳] (۱۶۹۷) از او در سراسر سده‌ی هجدهم به اجرا در می‌آمد.

دوره‌ی بازگشت سلطنت همچنین به خاطر نمایشهای سرزنده‌ی کمدی رفتارها شهرت دارد. درایدن



تصویر ۷.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی همه چیز برای عشق نوشته‌ی جان درایدن. برگرفته از مجموعه‌ی آثار دراماتیك درایدن، جلد چهارم (۱۷۳۵).

تصویر ۸.۱۱. (٥) ویلیام کانگریو، درام‌نویس انگلیسی.





تصویر ۹.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی رسم روزگار، نوشته ویلیام کانگریو. در این تصویر خانم ویشفورت را به همراه خواهرزاده‌ی روستاییش می‌بینیم. از مجموعه‌ی آثار کانگریو، چاپ ۱۷۵۳.

یکی از شیواترین درام نویسان عصر خود، با آثاری همچون **آقای مارتین خرابکار**[54] (۱۶۶۷)، **ستاره شناس مسخره**[55] (۱۶۶۸)، و **ازدواج به سبک روز**[56] (۱۶۷۲) سهم شایانی در شکل گیری این نوع کمدی داشته است. در هر یك از این نمایشنامه‌ها یك زوج عاشق بذله گو و بی‌خیال نقش دارند. کمدی رفتارها که دراین دوره به تحول نهایی‌ی خود رسید معمولاً تداعی کننده‌ی جورج اته‌رگ[57] (حدود ۱۶۳۴_ ۱۶۹۱) است. وی پس از اولین نمایشنامه‌ی خود به نام **عشق در حمام**[58] (۱۶۶۴)، که اثر متوسطی بود توانست با خلق آثاری همچون **اگر می‌توانست می‌کرد**[59] (۱۶۶۸) و **مرد با سلیقه**[60] (۱۶۷۶) الگویی برای نویسندگان پس از خود فراهم سازد. در آثار او می‌توان نخستین عناصری را یافت که خبر از تیپ شاخصی می‌دهند: شخصیتهایی برگرفته از طبقات بالای اجتماع، اغواگری، ازدواجهای طراحی شده، آخرین مد لباس، و حاضرجوابیهای زیرکانه.

از میان آخرین نویسندگان این شیوه ویچرلی، و کانگریو از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. ویلیام ویچرلی[61] (۱۶۴۰_۱۷۱۵) نمایشنامه نویسی را از سال ۱۶۷۱ با نمایشنامه‌ی **عشق در جنگل**[62] آغاز کرد، و با **جناب استاد رقص**[63] (۱۶۷۲)، **همسر دهاتی**[64] (۱۶۷۵)، و **دلال زمین**[65] (۱۶۷۶) ادامه داد. هر چند



تصویر ۱۰.۱۱. (●). صحنه‌ی پروسینیوم در دوران بازگشت سلطنت. این تصویر مربوط به یکی از صحنه‌های نمایشنامه‌ی **ملکه‌ی مراکش** است که در ۱۶۷۳ در دورسیت گاردن به نمایش در آمد. این یکی از نخستین نمایشنامه‌هایی بود که همراه با طرحهای صحنه‌اش به چاپ رسید. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده نوشته‌ی کنت مك گونن و ویلیام ملنیتس.

آثار او از ساختمان خوبی برخوردارند، و شخصیتهایش با ظرافت و زیرکی از مردم معاصر خود برگرفته شده‌اند، اما نکات اخلاقی‌ی آنها بسیاری از منتقدان را ناخوش آمده بود. در **همسر دهاتی** قهرمان نمایش شایع می‌کند که از نظر جنسی ناتوان است تا بهتر بتواند زنان را اغوا کند. این نمایشنامه را غالباً به عنوان شاهد انحرافات اخلاقی در نمایشنامه‌های دوران بازگشت سلطنت ذکر می‌کنند.

کمدی رفتارها با آثار ویلیام کانگریو[66] (۱۶۷۰_ ۱۷۲۹) به اوج خود رسید. نمایشنامه‌های **عشق به خاطر عشق**[67] (۱۶۹۵)، و **رسم روزگار**[68] (۱۷۰۰) از او، به خاطر صحنه‌ها و دیالوگهای درخشان و شخصیت پردازی‌ی خوش برش، هنوز هم به عنوان شاهکار شناخته می‌شوند. در نمایشنامه‌ی رسم روزگار عشاق زیرك و بذله گویی چون میلامان و میرابل، با شناختی که از زمانه‌ی خود دارند، به توافقی منحصر به فرد برای ازدواج می‌رسند. این نمایشنامه که مملو از شخصیتهای توطئه‌گر، پرمدعا، و ابله است معمولاً یکی از بهترین کمدیهای انگلیسی شناخته می‌شود.

موضوع اصلی و لحن کمدی رفتارها در دوران بازگشت سلطنت موجب بحثهای بسیاری در باب اخلاق شد. در این نمایشها اشخاص عاقل اجر می‌بینند، و اشخاص نادان و احمق فریب می‌خورند؛ در

آنها فضیلت به معنای خودشناسی و عدم پیروی از احساسات است. اشخاص خود فریب از جانب شخصیت اصلی نمایش که واجد درون بینیِ برتر است (هر چند کمی آزارنده) مورد استهزا قرار می‌گیرند و خوار می‌شوند. بحثهایی که در باب حقانیت این معیارهای اخلاقی در گرفت غالباً دستاوردهای قابل توجه درام نویسان دوران بازگشت سلطنت را در پرده‌ای از ابهام پوشانده است.

دگرگونیهای زندگی و درام انگلیسی پس از ۱۷۰۰ آشکار شد. پس از مرگ چارلز دوم، برادرش جیمز دوم (سلطنت ۱۶۸۵ ـ ۱۶۸۸) جانشنین او شد. وی کوشید اقتدار از دست رفته‌ی پادشاه و کاتولیک گرایی را به انگلستان باز گرداند. جیمز دوم به رغم عدم محبوبیت، تا تولد اولین پسرش تحمل می‌شد، اما داشتن پسر و جانشین به‌گونه‌ی تهدیدی تلقی می‌شد، زیرا بیم آن می‌رفت که سیاست او توسط پسرش نیز تعقیب شود. گروهی از رهبران سیاسی‌ی انگلستان دختر جیمز دوم، ماری، را که پروتستان بود همراه شوهرش ویلیام اورانژی، فرمانروای هلند، دعوت کردند تا صاحب تاج و تخت انگلستان شوند. در نتیجه ویلیام انگلستان را تصرف کرد؛ جیمز فرار کرد؛ و مجلس انگلیس ماری دوم (سلطنت ۱۶۸۹ـ۱۶۹۴)، و ویلیام سوم (سلطنت ۱۶۸۹ ـ ۱۷۰۲)را به عنوان پادشاهان مشترک انگلستان پذیرفت. در همین زمان مجلس لایحه‌ای را به تصویب رساند، و پادشاهان تازه پذیرفتند که از آن پس مجلس در کلیه‌ی امور مهم مملکتی، و تعیین جانشین پادشاه دخالت داشته باشد. این قانون در حقیقت نظام سلطنتیِ انگلیس را به مشروطه تبدیل کرد، و نقطه‌ی پایانی بر استبداد سلطنتی، و نیز نقطه‌ی پایانی بر اختلافهایی که پنجاه سال انگلستان را به ستوه آورده بود نهاد. این اقدام همچنین گام مهمی در تأمین حقوق مردم، بویژه طبقات بالا و متوسط جامعه بود. شاید طبقه‌ی بازرگان، که به سرعت بدل به منبع اصلیِ قدرت و ثروت انگلستان می‌شد، از این نظام جدید بیش از همه سود برد. لذا عجیب نیست اگر می‌بینیم سلیقه‌ی طبقه‌ی متوسط انگلیسی در تئاتر ظاهر شد، و از آنجا که اینان در مسایل اخلاقی محافظه کار بودند، احساسات مذهبیِ پاکدینی (پیوریتانیسم) بار دیگر امکان بروز یافت. در دهه‌ی ۱۶۹۰، این محافظه کاریِ احیا شده از طریق حملاتی بر تئاتر ابراز وجود کرد، اما در حقیقت هیچیک موثر واقع نشد، تا آنکه مقاله‌ای تحت عنوان نگاهی کوتاه بر فساد اخلاق و پرده‌دری در تئاتر انگلیسی (۱۶۹۸) از جرمی کولیر(۶۹) انتشار یافت. کولیر با پذیرش اصول عقاید نئوکلاسیکها آغاز می‌کند واینکه هدف درام آموزش و لذتبخشی است، و می‌کوشد نشان دهد که میان نظریه و عمل تفاوت هست، از اینرو بعکس دیگران نظریات کولیر مؤثر افتاد. بسیاری از درام نویسان پاسخ مؤثری برای کولیر نداشتند، زیرا آنها نیز آموزش اخلاقی را هدف عمده‌ی درام می‌دانستند. تعدادی از درام نویسان، از جمله درایدن، در مطبوعات به خطای خود اعتراف کردند؛ کانگریو، نه به خاطر حملات کولیر، بلکه اصولاً نمایشنامه نویسی را کنار گذارد؛ و به موازات بالا گرفتن این بحثها، درام انگلیسی قدم در مسیر تازه‌ای نهاد.

درام انگلیسی ۱۷۰۰ ـ ۱۷۵۰

گرایش به سوی رهیافتی نو در نمایشنامه‌های سی‌بر و فارکوار بیش از دیگران مشهود است. در آثار این دو نمایشنامه نویس ویژگیِ تیپهای پذیرفته شده‌ی کمدی، با نگرش اخلاقیِ محافظه کارانه و همچنین احساساتِ بیشتر تا حدی تعدیل یافته است. کالی سی‌بر(۷۰) (۱۶۷۱ ـ۱۷۵۷)درنمایشنامه‌های آخرین تدبیر عشق(۷۱) (۱۶۹۶)، شوهر بی‌ملاحظه(۷۲) (۱۷۰۴)، جوانمرد واقعی(۷۳) (۱۷۰۷)، و شرط بانو(۷۴) (۱۷۰۷) شخصیتهای هرزه اعمال بی‌خردانه‌ی باب روز خود را تا پرده‌ی پنجم ادامه می‌دهند، و در اینجا ناگهان، و به شیوه‌ای احساساتی دگرگون می‌شوند. جورج فارکوار (۱۶۷۸ ـ ۱۷۰۷) لطافت طبع کانگریو را حفظ نمود، اما صحنه‌های خود را به روستا کشاند، و آنها را به طریقی به سامان رساند که از نظر اخلاقی مورد اعتراض نباشند. بهترین نمایشنامه‌های سی‌بر زوج ابدی(۷۵) (۱۶۹۹)، که یکی از محبوبترین شخصیتهای سده‌ی هجدهم را ارائه می‌کند، افسر پشتیبانی(۷۶)(۱۷۰۶)، و تدبیر نیکو(۷۷) (۱۷۰۷) هستند، که دو تای آخری تا به امروز مورد علاقه بوده‌اند.

گرایش به سوی کمدیهای احساساتی با



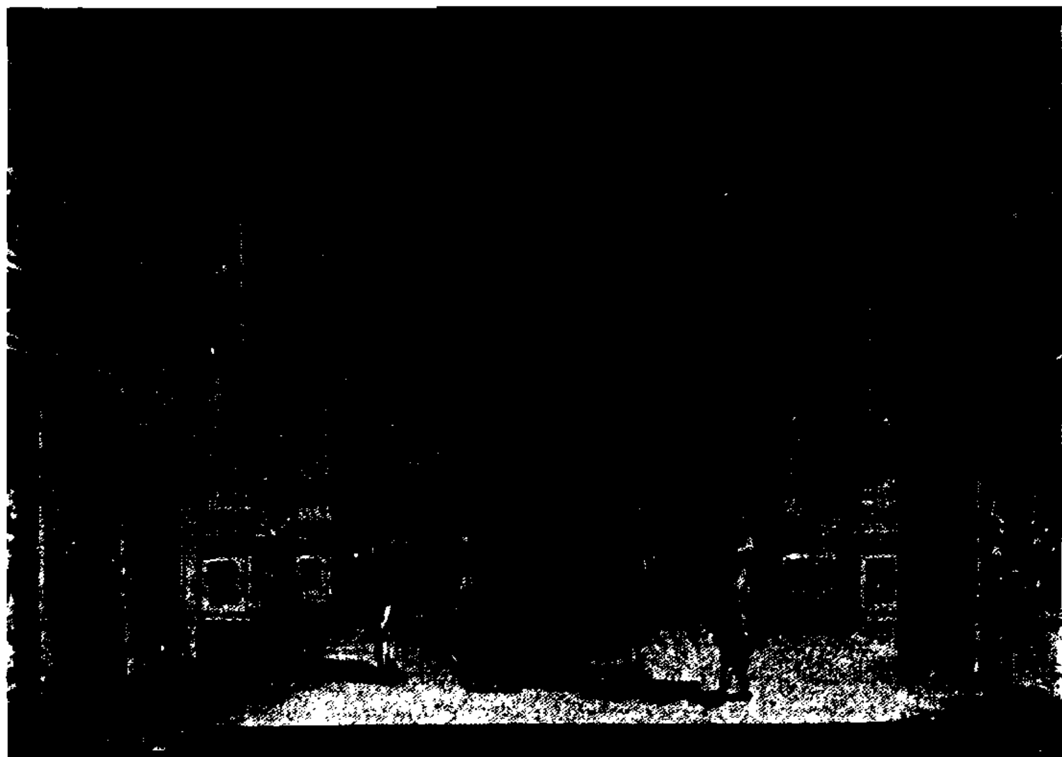
تصویر ۱۱.۱۱. (•). کالی سی‌بر، نویسنده و بازیگر انگلیسی در نقش لرد فاپینگتن در نمایشنامه‌ی فضیلتِ خطرکردن. ۱۶۹۶.



تصویر ۱۲.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی تدبیر نیکو نوشته‌ی فارکوار. از مجموعه‌ی آثار فارکوار، چاپ ۱۷۳۳.

قهرمانانی از طبقه‌ی متوسط در نمایشنامه‌ی عشاق آگاه[۷۸] (۱۷۲۲) از سر ریچارد استیل[۷۹] (۱۶۷۲ ـ ۱۷۲۹) به بیان کامل خود رسید. این نمایشنامه که براساس آندریا اثر ترنس نوشته شده، زمان داستان آندریا را به سده‌ی هجدهم آورده است. قهرمان فقیر این نمایشنامه‌ایندیانا[۸۰] پس‌از گذر از آزمونهای بسیار، معلوم می‌شود که دختر تاجری ثروتمند بوده است، و این کشف پایان خوش نمایش را فراهم می‌آورد. در این نمایشنامه صحنه‌های مضحک معدودی با خدمتکارها وجود دارد. در نمایشنامه‌ی استیل هدف کمدی به طرزی جدی تغییر یافته است، بدین معنی که استیل به جای برانگیختن خنده و مضحکه، می‌کوشد از طریق صحنه‌های آزمون، و سربلند بیرون آمدن شخصیتهای دلپذیر نمایش، احساسات پاك انسانی را بیدار کند، شخصیتهایش را از آلامشان برهاند، و به خوبی پاداش بدهد. استیل می‌گوید مایل است «مسرتی فراهم سازد متشخص‌تر از آن که بتوان بر آن خندید.».

در روزگار ما درامهای سده‌ی هجدهم انگلیس «احساساتی» (سانتی مانتال) توصیف می‌شوند، زیرا شخصیتهای این درامها به شکلی غیرطبیعی خوبند، و مسائلشان ظاهراً به سادگی قابل حل است. قدر مسلم آن است که در سده‌ی هجدهم این آثار همچون تجلی‌ی حقیقی‌ی طبیعت انسانی پذیرفته می‌شدند. این اختلاف نظر و سلیقه به خاطر برخورد متفاوتی است که امروزه با روانشناسی وجود دارد. فیلسوفان سده‌ی



تصویر ۱۳.۱۱. نمای عمومی از اجرای نمایش مدرسه‌ی جنجال‌سازی در تئاتر دروری‌لین، ۱۷۷۷. برگرفته از یك گراوور معاصر.

هجدهم معتقد بودند که ذات انسان فی نفسه خوب است، و اگر از غرایز پاك خود پیروی کند، این خوبی حفظ خواهد شد، و اگر از معیارهای بد پیروی کند، به انحراف کشیده خواهد شد. در نتیجه چنین می‌اندیشیدند که اگر انسان بتواند کدورتهای ناشی از غفلت را از آینه‌ی احساسهای خود بزداید، می‌تواند خود را از انحرافات و گناهان رهایی بخشد. به این دلیل اگر «دل» شخصیتهای نمایش به دست می‌آمد، می‌توانستند به سرعت به راه‌صواب باز گردند. به گمان آنها ایجاد موقعیتهای تأثرآور ابزارهای مفیدی هستند، زیرا این موقعیتها خصلتهای نیکوی شخصیتها را به نمایش می‌گذارند، شخصیتهایی که از همه‌ی آزمونها سرافراز برآیند، برای تماشاگر نیز امکان دیدن نیکیهای خویش را فراهم می‌آورند. در آن دوران عقیده بر آن بود که اگر کسی بتواند از حضیض ذلت به فضایل پاك انسانی روی آورد، نشانه‌ی آن است که صاحب ذات حساس و خُلق پسندیده‌ای است.

هر چند استیل تا سال ۱۷۵۰ پیروان برجسته‌ای نداشت، اما این گرایش تازه در درام، پیش از این به طور مؤثری در تراژدی به کار گرفته شده بود. در اوایل سده‌ی هجدهم نیکلاس راو[۸۱] (۱۶۷۴ ـ ۱۷۱۸) تعدادی تراژدی تأثرانگیز نوشت، که مادر خوانده‌ی جاه طلب[۸۲] (۱۷۰۱)، تامرلین[۸۳] (۱۷۰۱)، توبه کار صادق[۸۴] (۱۷۰۳)، و تراژدی جین شور[۸۵] (۱۷۱۴) از آن جمله‌اند. این نمایشنامه‌ها تا سده‌ی نوزدهم بازار صحنه‌های انگلیسی را گرم نگه می‌داشتند. نویسندگان



تصویر ۱۴.۱۱. صحنه‌ای از نمایش اپرای گدایان از جان گی. در این صحنه پالی و لوسی از مك هیث استدعای بخشش دارند. حضور تماشاگران در صحنه قابل توجه است. این گراوور توسط ویلیام بلیك، براساس نقاشی‌ی ویلیام هوگارت، در ۱۷۱۹ تهیه شده است. مجموعه‌ی تئاتری‌ی هاروارد.

دیگر نمایشنامه‌های جدی عبارتند از، امبروز فیلیپس[۸۶] (۱۶۷۵ _ ۱۷۴۹) که نمایشنامه‌ی مادر بی‌عاطفه[۸۷] (۱۷۱۲) را از آندروماك، اثر راسین اقتباس کرده بود، و بیش از یك سده مورد علاقه‌ی زنان بازیگر بود؛ جوزف آدیسون[۸۸] (۱۶۷۲ _ ۱۷۱۹) که نمایشنامه‌ی او به نام کاتو[۸۹] یك شاهکار شناخته می‌شد؛ و جیمز تامسُن[۹۰] (۱۷۰۰_ ۱۷۴۸) که نمایشنامه‌ی سوفونیسبا[۹۱] (۱۷۲۹)ی او تحسین شده‌ترین نمایشنامه‌ی عصر خود بود. این تراژدیها ریشه در موضوعهای‌اساطیری یا تاریخی داشتند، و شخصیتهای خود را از میان طبقات حاکم برمی‌گزیدند. در سال ۱۷۳۱ جورج لیلوَ[۹۲] (۱۶۹۳ _ ۱۷۳۹) با نوشتن نمایشنامه‌ی تاجر لندنی[۹۳] قدم در راه کاملاً نوینی نهاد. قهرمان این نمایشنامه که یك شاگرد بازرگان به نام جورج برانول است، توسط فاحشه‌ای به گمراهی کشیده می‌شود، عموی مهربانش را به قتل می‌رساند، و سرانجام در سنتهای ذلت، پس از اعتراف به گناهان به دار آویخته می‌شود. لیلو مصالح آثار خود را از زندگی روزمره انتخاب می‌کرد، زیرا معتقد بود درسهایی که تراژدیها با شخصیتهای اشرافی می‌دهند برای مردم عادی مناسب نیستند. پیداست لیلو در کار خود موفق بود، زیرا همه ساله در طول فصل نمایشی‌ی کریسمس، شاگرد بازرگانان را به دیدن این نمایشنامه می‌آوردند تا عبرت بگیرند و از راه راست منحرف نشوند. با آنکه لیلو پیروان زیادی داشت، اما هیچیك توفیق او را نیافتند.

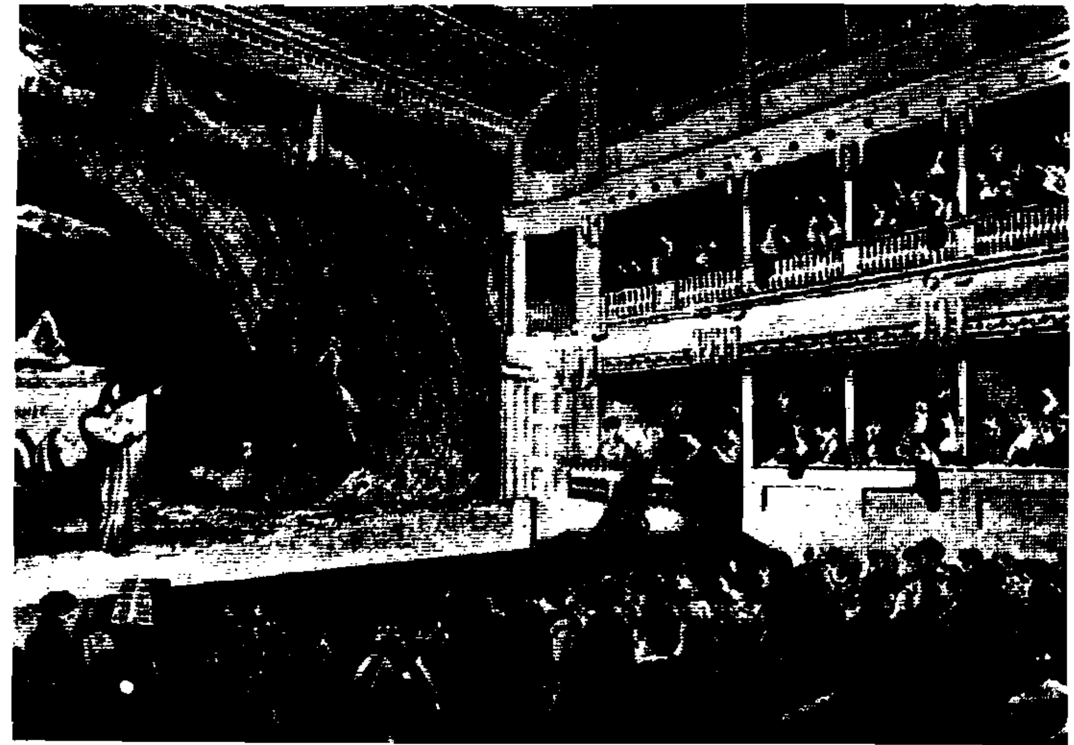
در طول سده‌ی هجدهم تعدادی اشکال دراماتیك دیگر (پانتومیم، اپرای افسانه‌ای یا بالاد[۹۴] اپرا، اپرای کمدی، و نمایشهای مسخره) موجب افول نئوکلاسیسم در انگلستان شدند. پانتومیم سده‌ی هجدهم انگلیسی عناصری از کمدیا دل آرته و فارس را با موضوعهای ساتیری‌ی روز و داستانهای برگرفته از اساطیر کلاسیك درهم می‌آمیخت. از سده‌ی ششم به بعد گروههای کمدیا دل آرته گاه و بیگاه در انگلستان ظاهر می‌گشتند، و از اواخر سده‌ی هفدهم تیپهای کمدیا وارد نمایشهای رقص و سرگرمیهای انگلیسی شدند. سپس در ۱۷۰۲، جان ویور[۹۵] رقصهایی را لا به لای داستانهای کوتاه خود می‌گنجانید. جان ریچ[۹۶] (۱۶۹۲ _ ۱۷۶۱) پسر کریستوفرریچ و مدیر تئاترهای لینکلنز این فیلدز[۹۷] و کاونت گاردن[۹۸]، الگویی را در پانتومیم انگلیسی رواج داد، و آثاری همچون آرلکن اعدام می‌شود[۹۹] (که در فصل تئاتری ۱۷۱۶ _ ۱۷۱۷

به اجرا در آمد)، و آمادیس، یا عشقهای آرلکن و کولومبین[۱۰۰] (۱۷۱۸) را خلق کرد. در پانتومیمهای ریچ صحنه‌هایی جدی براساس اساطیر کلاسیك، به تناوب با قطعات کمدی یا شخصیتهای کمدیا دل آرته در هم ادغام می‌شدند. صحنه‌های کمدی‌ی او دیالوگ نداشتند، اما در صحنه‌های جدی از دیالوگ و آواز استفاده می‌کرد، وقسمت اعظم نمایش با موسیقی همراهی می‌شد. عنصر اصلی‌ی نمایش عملیات حیرت انگیزی بود که آرلکن با عصای جادویی خود انجام می‌داد، و مکانها و اشخاص را جا به جا می‌کرد. برخلاف غالب پانتومیمهای دیگر، آثار ریچ عمر درازی داشتند. ریچ در طول چهل و پنجسال، تنها دوازده یا سیزده نمایش خلق کرد، که اولین اجرای آنها بین ۱۷۱۷ و ۱۷۳۲ به روی صحنه آمد. درمیان مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) او ۹ پانتومیم همیشه اجرامی‌شدند؛ آثار او در فاصله‌ی وقفه‌های متعارف بارها تجدیدنظر شده‌اند، و در فصول مختلف نمایش تغییراتی می‌کردند. ریچ که نام مستعار لون را برای خود برگزیده بود، ازجمله‌ی مشهورترین و آزموده‌ترین اجراکنندگان پانتومیم در سده‌ی هجدهم در انگلستان شناخته می‌شد.

پانتومیمهاتا سال ۱۷۲۳ محبوبترین شکل نمایشهای سرگرم کننده محسوب می‌شدند. با آنکه این پانتومیمها به عنوان اختتامیه اجرا می‌شدند، اما بسیاری از آنها از نمایش اصلی محبوبتر بودند. هرگاه پانتومیم جدیدی به مجموعه‌ی نمایشی‌ی یك تئاتر افزوده می‌شد، قیمت بلیطهای آن تئاتر افزایش می‌یافت. تعدادی از این پانتومیمها چهل تا پنجاه شب پشت سر هم اجرا می‌شدند. ریچ تعدادی اجرا کننده‌ی پانتومیم نیز تربیت کرد، که هاری وود وارد[۱۰۱] (۱۷۱۷ _ ۱۷۷۷) از معروفترین شاگردان اوست، که در سال ۱۷۳۸ از ریچ جدا شد، و ۲۰ سال تمام در تئاتر دروری لین[۱۰۲] با استاد سابقش به رقابت برخاست.

نام ریچ همچنین با اپرابالاد عجین شده است. نخستین اپرابالاد به نام اپرای گدایان[۱۰۳] (۱۷۲۸)، نوشته‌ی جان گی[۱۰۴] (۱۶۸۵_۱۷۳۲) توسط ریچ به نمایش در آمد. این اپرا ابتدا به تئاتر دروری لین عرضه شده بود، اما در آنجا رد شد. اپرابالاد پس از رواج اپرای ایتالیایی در انگلستان به وجود آمد. اپرای ایتالیایی پس از ۱۷۱۰، با ورود جورج فردریك هندل[۱۰۵] (۱۶۸۵ _ ۱۷۵۹) به انگلستان اهمیت بیشتری کسب کرد. آکادمی‌ی سلطنتی‌ی موسیقی در سال ۱۷۱۹ به عنوان خانه‌ی اپرا تأسیس شد، و با آن که تا سال ۱۷۳۰ همواره دچار مشکلات مالی بود، تا پایان سده‌ی هجدهم در نزد اشراف انگلیسی از منزلت والایی برخوردار بود. اپرابالاد، به صورتی که جان گی نوشت، از قراردادهای اپرایی‌ی گوناگون اقتباس شده بود (حتی هنگامی که آن قراردادها را هجو می‌کرد)، اما با گنجاندن دیالوگ به نثر و ترانه‌های معروف روز از آنها فاصله می‌گرفت. اپرای گی بیش از یك اپرای محبوب تلقی می‌شد، زیرا موضوعات برگرفته از وقایع معاصر، و زندگی‌ی طبقات پائین لندن در آن، گاه با اوضاع سیاسی‌ی زمان خود در می‌افتاد، و زمینه را برای درامهای فرعی‌تر در ده سال بعد از خود فراهم می‌ساخت. به هر حال هیچ اپرابالاد دیگری نتوانست محبوبیت این اولین اپرا را به دست آورد.

ساتیرهای بورلسك[۱۰۶] یا نمایشهای هجوآمیز که بویژه به خاطر نداشتن بخشهای آوازی با اپرابالاد تفاوت داشتند، در دهه‌ی ۱۷۳۰ وارد صحنه شدند. بهترین نویسنده‌ی این ساتیرها هنری فیلدینگ[۱۰۷]



تصویر ۱۵.۱۱. یك نمایش پانتومیم در تئاتر هی مارکت، در اواخر سده‌ی هجدهم. در این تصویر معماری تئاتر، غرفه‌های داخلی، و نیمکتهای بدون پشتی در گود تالار نمایش قابل توجه است. از کتاب لندن مصور، از ویلکینسُن (۱۸۲۵).

(۱۷۰۷ ـ ۱۷۵۴) بود که کار خود را با اقتباس از آثار مولی‌یر آغاز کرد و سپس در هجویه‌هایی که بر تراژدیهای معاصر خود از جمله تام تامب، یا تراژدی تراژدیها[۱۰۸] (۱۷۳۰) نوشت به طنزپردازی در باب مسائل روز پرداخت. وی در آخرین آثار خود از جمله پاسکوین[۱۰۹] (۱۷۳۶)، و منحرف شدن دیک[۱۱۰] (۱۷۳۶)، و وقایع تاریخی ۱۷۳۶[۱۱۱] (۱۷۳۷) چهره‌ها و حوادث مهم روز را به باد هجو گرفت. از آثار مشهور بورلسك دیگر باید آثار هنری کاری[۱۱۲] را به نامهای تراژدی کرونو نهوتو نتولوگوس[۱۱۳] (۱۷۳۴)، و اژدهای وانتلی[۱۱۴] (۱۷۳۷) یاد کرد. بورلسك نیز همچون اپرا بالاد با تصویب قانون «پروانه‌ی نمایش» در سال ۱۷۳۷ رو به افول نهاد.

قوانین دولتی برای تئاتر

تصویب قانون «پروانه‌ی نمایش[۱۱۵]» در سال ۱۷۳۷ نتیجه‌ی مستقیم اوضاع سیاسی و وضع تئاترها بود. در دوران سلطنتِ آن استوارت، خواهر ماری دوم، با افزایش نقش مجلس در تصمیمات سیاسی و اجتماعی، تعداد احزاب سیاسی رو به فزونی نهاد. جانشین آن استوارت، جورج اول (سلطنت ۱۷۱۴ـ۱۷۲۷) شاهزاده‌ای آلمانی بود که زبان انگلیسی نمی‌دانست، از اینرو نخست وزیر خود سر رابرت والپول[۱۱۶] را (که معمولاً اولین نخست‌وزیر انگلستان شناخته می‌شود) مسؤول اداره‌ی دولت کرد. روش جورج اول توسط پسرش جورج دوم (سلطنت ۱۷۲۷ـ۱۷۶۰) نیز ادامه یافت. بنابراین پس از ۱۷۱۴، احزاب سیاسی و مقامات دولتی، و سیاستهای روز زمینه‌ی مساعدی برای طنزپردازی فراهم آوردند. درام نویسها نیز، بویژه بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۳۰، این فرصت را از دست ندادند، و مسائل را با اغراق و آب و تاب تمام در آثار خود منعکس کردند.

در این هنگام اعتبار قانونی‌ی پروانه‌ی تئاترهایی که توسط چارلز دوم صادر شده بود از میان رفت. در سال ۱۶۹۵ ویلیام سوم اعتبار پروانه‌ی نمایش بترتُن را مورد تردید قرار داد، زیرا امتیاز پروانه‌ی نمایش در انحصار کریستوفرریچ بود. این دو شرکت که پس از ۱۶۹۵ هر دو فعال بودند، تا سال ۱۷۰۷ به مبارزه‌ی خود ادامه دادند تا آن که سرانجام با وساطت شاه در یکدیگر ادغام شدند. ریچ بلافاصله ناسازگاری را از سر گرفت، از دستورات سرپیچی کرد، و حتی دستمزد بازیگرانش را نپرداخت، تا آنکه در سال ۱۷۰۹ اختلافها ظاهراً رفع شد. اما ریچ هنوز هر دو پروانه را نزد خود نگاه داشته بود، و آن قدر دفع الوقت کرد تا موفق شد تئاتر لینکلنز این فیلدز را اجاره کند و به آنجا برود.

تئاتر دروری‌لین در سال ۱۷۱۰ با پروانه‌ی نمایش بازگشایی شد، با این شرط که این پروانه بین سالهای ۱۷۱۵ و ۱۷۱۹ در اختیار سر ریچارد استیل قرار بگیرد، و دیگر این که پروانه قابل تمدید باشد. پس از مرگ آن استوارت در ۱۷۱۴، مشکل ریچ حل شد، در نتیجه پسرش جان، تئاتر لینکلنز این فیلدز را با همان پروانه بازگشایی کرد.

از سال ۱۷۲۰ کلیه‌ی پروانه‌های صادر شده منسوخ شدند، زیرا مجوزهای چارلز دوم در مجلس تصویب نشده بود، از طرفی چارلز در این مجوزها استثناهای زیادی قایل شده بود. این تردیدها عده‌ای را بر آن داشت تا بر علیه مجوزهای چارلز دوم برخیزند. اولین گام را جان پاتر[۱۱۷] برداشت. این شخص در سال ۱۷۲۰ تئاتر هی مارکت را تأسیس کرد، در نتیجه در دهه‌ی ۱۷۳۰ چهار تئاتر بدون پروانه در لندن فعالیت داشتند. این آشفته بازار در سال ۱۷۳۳ با مسکوت ماندن شکایتهای دو تئاتر بر علیه بازیگرانشان که می‌خواستند از تئاتر دروری‌لین جدا شوند و در جای دیگری نمایش بدهند به اوج خود رسید. از آنجا که اقدام این بازیگران سرپیچی از قانون محسوب می‌شد، لازم آمد که مسأله‌ی پروانه‌ی تئاترها به طور جدی روشن شود.

باید دانست انگیزه‌ی اصلی در تدوین لایحه‌ی «پروانه‌ی نمایش» حساسیت نخست وزیر والپول به طنزهای سیاسی‌ای بود که در تئاترهای بدون پروانه

ارائه می‌شد؛ بویژه پس از ناسزایی که آشکارا در یکی از نمایشها نثار والپول شد. از اینرو لایحه به سرعت تقدیم مجلس شد. از آنجا که این لایحه به دقت تدوین نشده بود، همان قدر که مشکل‌گشا بود، مسأله ساز هم شد. مواد اصلی‌ی لایحه‌ی «پروانه‌ی نمایش» در ۱۷۳۷ ساده بود: (۱) هرگونه نمایش «انتفاعی، که کسانی را استخدام کند، یا پولی بدهد»، و هر نمایشنامه‌ای که مجوز اجرا از لرد چمبرلین نداشته باشد ممنوع است؛ و (۲) تئاترهای مجاز محدود به شهر وست مینیستر (مقر کرسیهای دولتی) هستند. طبق این لایحه تئاترهای مجاز در انگلستان منحصر به دروری لین و کاونت گاردن می‌شدند، زیرا ماده‌ی دیگری مبنی بر وجود تئاتر در شهرهای دیگر نداشت. این لایحه بر درام انگلیسی و فعالیتهای تئاتری در انگلستان تأثیر مخرب سریع و پایداری بر جای نهاد.

این قانون مدتی رعایت شد، اما هنری گیفارد[۱۱۸]، که مدیر بهترین تئاتر بدون پروانه بین سالهای ۱۷۳۱ و ۱۷۳۷ بود، تئاتر گودمَنز فیلدز[۱۱۹] را در ۱۷۴۰ تأسیس کرد. به صورت ظاهر در این تئاتر بلیت را بابت کنسرت می‌فروختند، و نمایش تئاتر، ضمیمه‌ی رایگان برنامه محسوب می‌شد؛ به این طریق قانون مزبور را که «انتفاع، استخدام، و دستمزد» در آن ممنوع شده بود رعایت می‌نمود. ناشیگری دیوید گاریك در سال ۱۷۴۱، که به این امر اشاره کرده بود، موجب شد که این تئاتر را تعطیل کنند. دیگران نیز ترفندهای مشابهی به کار می‌بستند؛ ساموئل فوت[۱۲۰] به کسانی که از او «یك ظرف شکلات» می‌خریدند، یا در «حراج عکسها»ی او شرکت می‌جستند یك نمایش سرگرمی به رایگان هدیه می‌کرد. مخاطراتی از این دست اگرچه گاه چشم پوشی می‌شدند، اما غالباً برملا می‌شدند. پس از بسته شدن تئاتر نیوولز[۱۲۱]، مدیر این تئاتر، ویلیام هالام[۱۲۲] در سال ۱۷۵۲، یك گروه نمایشی را به امریکا فرستاد، حادثه‌ای که آغاز تئاتر امریکا را رقم زد.

نمایشهای سرگرمی‌ی دیگر به جز تئاتر، تا سال ۱۷۵۲ نیازی به دریافت پروانه نداشتند، تا آن که چند بار مورد سوءاستفاده قرار گرفتند. در این سال لایحه‌ی تازه‌ای از مجلس گذشت. طبق این قانون هر مکان سرگرمی تا سی کیلومتری لندن، می‌بایید از مقامات رسمی‌ی منطقه پروانه‌ی نمایش می‌گرفت. با آن که درام معمولی به شدت ممنوع بود، اما سرگرمیهای مجاز هنوز تعریف مشخصی نیافته بودند.

هنوز هیچ قانونی مبنی بر ممنوعیت سرگرمیهای نمایشی در نواحی‌ی خارج از محدوده‌ی لندن وجود نداشت، لذا تئاتر شهرهای دیگر و ایالات به کار خود ادامه می‌دادند (با نادیده گرفتن قانون و ترفندهای دیگر)، از این میان حوزه‌های تئاتری‌ی چندی سر برآورد. در دهه‌ی ۱۷۶۰ شهرهای بزرگ (به استثنای وست مینیستر) به نداشتن تئاتر مجاز اعتراض کردند، لذا مجلس صدور مجوز برای برخی از شهرها را آغاز کرد: در ۱۷۶۸ شهرهای بث[۱۲۳] و نورویچ، در ۱۷۶۹ شهرهای یورك[۱۲۴] و هول[۱۲۵]، در ۱۷۷۱ شهر لیورپول، و در ۱۷۷۷ شهر چستر صاحب پروانه‌ی نمایش شدند. در پایان سده‌ی هجدهم تقریباً در هر شهر مهمی یك «تئاتر سلطنتی»، یا تئاتری با اجازه‌ی شاه، دایر شد.

در لندن هیچ تئاتری بر تئاترهای انحصاری‌ی دروری لین و کاونت گاردن افزوده نشد، تا آن که در سال ۱۷۶۶ در پاسخی به شوخی‌ی تحریك آمیز دوك



تصویر ۱۶.۱۱. بازیگران دوره‌گرد در یك انبار مشغول آماده شدن برای صحنه. وسایل فراوان صحنه، قطعات دکور، لباس، و وضع آماده شدن بازیگران برای ورود به صحنه قابل توجه‌اند. گراوور از ویلیام هوگارت، کتابخانه‌ی دانشگاه ایندیانا.

یورك، پروانه‌ی نمایشی برای ساموئل فوت صادر شد، تا در فاصله‌ی بین ۱۵ ماه مه و ۱۵ سپتامبر در تئاتر هی مارکت نمایش اجرا کند. ظاهراً در این فاصله تئاترهای مجاز تعطیل بودند. با آن که این پروانه تنها برای دوران حیات ساموئل فوت صادر شده بود، او در سال ۱۷۷۷ پروانه‌ی خود را به‌جورج کُلمن[۱۲۶] فروخت، و این مجوز بعدها تا سال ۱۸۴۳ تمدید شد. در نتیجه، تئاتر هی مارکت سومین تئاتر مجاز لندن شد، که اجازه داشت تنها در طول تابستان نمایش اجرا کند.

در سال ۱۷۸۸، لایحه‌ی دیگری از مجلس انگلستان گذشت، که برطبق آن دادگاههای خارج از محدوده‌ی سی کیلومتری لندن می‌توانستند برای تئاترهایی که نمایشهای مشروع می‌دادند پروانه‌ی نمایش صادر کنند. نتیجه‌ی این لایحه‌ی قانونی بار دیگر تئاتر را در سراسر جزایر انگلستان مشروعیت بخشید. پس از صدور این لایحه نیزهرج و مرج و بی‌تکلیفی هنوز همچون پیش از سال ۱۷۳۷ بر جای بود. زیرا اکنون برای صدور پروانه‌ی نمایش چهار مسؤول گوناگون وجود داشت: (۱) لرد چمبرلین، که مسؤول صدور مجوز برای همه‌ی تئاترهای موجود در شهر وست مینیستر بود؛ (۲) رؤسای دادگاههای محلی در محدوده‌ی سی کیلومتری لندن، که پروانه‌ی مکانهای تفریحات فرعی را صادر می‌کردند؛ (۳) رؤسای دادگاههای محلی در خارج از محدوده‌ی سی کیلومتری‌ی لندن، که برای شهرهای خود مجوز می‌دادند؛ (۴) و مجلس، که پروانه‌ی «تئاترهای سلطنتی» در شهرهای خاصی را صادر می‌کرد. این آشفتگی تا سده‌ی نوزدهم مرتفع نشد، لذا هر تغییر شرایطی موجب می‌شد که مدیران تئاترها راههای تازه‌ای برای درهم شکستن محدودیتهای قانونی بجویند.

درام انگلیسی، ۱۷۵۰ـ۱۸۰۰

پس از تصویب قانون «پروانه‌ی نمایش» در ۱۷۳۷ درام به طور جدی لطمه دید، زیرا پس از آن ممیزی (سانسور) دقیقی بر نمایشنامه‌ها اعمال می‌شد. اشکال فرعی‌ی نمایش از این قانون لطمه‌ی بیشتری خوردند،



تصویر ۱۷.۱۱. صحنه‌ی آغاز نمایشنامه‌ی مستخدمه‌ی آسیاب نوشته‌ی آیساك بیکرستاف. این صحنه را اینیگوریچاردز یکی از مهمترین طراحان صحنه‌ی انگلیسی در سده‌ی هجدهم طراحی کرده است. مجله‌ی هنر، ۱۸۹۵.

زیرا طنزهای سیاسی، و پرداختن به مسائل روز به طور جدی ممنوع شده بود. نتیجه آن که اپرا بالاد و نمایشهای هجوآمیز (بورلسك) به سرعت ناپدید شدند. اپرا بالاد جای خود را به اپرای تازه‌ای به نام اپرای کمیك سپرد، که حاوی داستانهایی احساساتی با موسیقی‌ای بود که ویژه‌ی آن نوشته می‌شد. مشهورترین نویسنده‌ی اپرا کمیك آیساك بیکرستاف(۱۲۷) (۱۷۳۵_۱۸۱۲) نام داشت، که اپراهای مستخدمه‌ی آسیاب(۱۲۸) (۱۷۶۵)، و لایونل و کلاریسا(۱۲۹) (۱۷۶۸) را نوشت. اپرا کمیکهای دیگر عبارتند از: دایه(۱۳۰) (۱۷۷۵) نوشته‌ی ریچارد برینسلی شریدان(۱۳۱) (۱۷۵۱_۱۸۱۶)، و سرباز فقیر(۱۳۲) (۱۷۸۳) نوشته‌ی جان اوکیف(۱۳۳) (۱۷۴۷_۱۸۳۳)، و اینکل و یاریکو(۱۳۴) (۱۷۸۷) اثر جورج کُلمنِ پسر(۱۳۵) (۱۷۶۲_۱۸۳۶).

در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم معدودی نمایش بورلسك نوشته شد که نویسندگان آنها بیشتر به نمایشهای ادبی و دراماتیك توجه داشتند تا طنزهای سیاسی، و در این میان منتقد(۱۳۶) (۱۷۸۱) اثر شریدان بدون شك بهترین آنهاست. این نمایشنامه طنزی است بر تراژدی، منتقدان، نویسندگان، و رواج نمایشهای پر زرق و برق و دیدنی(۱۳۷) در آن روزگار. می‌توان گفت این نمایشنامه جای نمایشنامه‌ی تمرین(۱۳۸) اثر باکینگهام را گرفت، و تا پایان سده‌ی نوزدهم به طور مداوم بر صحنه‌ها بود.

پانتومیم از قانونِ «پروانه‌ی نمایش» ضرر کمتری دید، اما در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم هیچ اثر ماندنی در پانتومیم نوشته نشد. پس از ۱۷۶۰ تغییرات عمده‌ای در پانتومیم پدیدار شد، زیرا در این زمان هارلکن و دلقکهای احساساتی مورد توجه مردم قرار گرفتند. اما باید گفت پانتومیم همچنان محبوبترین سرگرمی‌ی تئاتری بر جای ماند.

پس از ۱۷۵۰ تراژدی‌ی بومی‌ی انگلیسی از رواج افتاد. تنها اثری که پس از این نیز محبوبیت خود را حفظ کرد قماربساز(۱۳۹) (۱۷۵۳) نوشته‌ی ادوارد مور(۱۴۰) (۱۷۱۲_۱۷۵۷) بود، که درباره‌ی زندگی‌ی رو به زوال یك قمارباز است.

با افول تراژدیهای بومی‌ی انگلیسی کمدیهای احساساتی گل کردند، شاید از آن‌رو که تماشاگران آن روزگار ترجیح می‌دادند رهایی‌ی شخصیتهای نمایش را از بدبختی ببینند، نه کیفر اشتباهاتشان را، چنان که در تراژدی معمول بود. برجسته‌ترین نویسندگان اواخر

سده‌ی هجدهم عبارتند از: هیوکلی(۱۴۱) (۱۷۳۹_۱۷۷۷)، که در نمایشنامه‌ی ظرافت ساختگی(۱۴۲)ی او، سه زوج عاشق ناسازگار از گرفتاری می‌رهند؛ ریچارد کامبرلند(۱۴۳) (۱۷۳۲_۱۸۱۱) که در نمایشنامه‌ی اهل هند غربی(۱۴۴) داستان جوانی فاسد را وصف می‌کند که پس از ازدواج اصلاح می‌شود و پاداش می‌بیند، زیرا همسر او وارث ثروت کلانی می‌شود؛ و تامس هالکرافت(۱۴۵) (۱۷۴۵_۱۸۰۹) که در نمایشنامه‌ی راهی که باید ویران شود(۱۴۶) (۱۷۹۲) داستان قماربازی را شرح می‌دهد که چون در می‌یابد پدرش از اعمال او شرمنده است به راه تقوا باز می‌گردد. این درامهای احساساتی (سانتی مانتال) که با عدالتی شاعرانه درس اخلاق می‌دهند، در سده‌ی نوزدهم راه بر ملودرام(۱۴۷) (درام احساساتی) گشودند.

کمدی‌ی واقعی اما، هرگز از رواج نیفتاد، گو اینکه بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۶۰ «کمدی خنده‌آور» محدود به فارس بود، و معمولاً به عنوان نمایشی کوتاه در اختتامیه‌ی برنامه‌های تئاتر اجرا می‌شد. ساموئل فوت (۱۷۲۰_۱۷۷۷) برای زنده نگهداشتن کمدی کوششهای بسیاری کرد. وی در آثاری مثل نجیب‌زاده‌ها(۱۴۸) (۱۷۴۹)، خطیبها(۱۴۹) (۱۷۶۲)، طبقه‌ی فرودست(۱۵۰) (۱۷۶۰)، و مستخدمه‌ی حمام(۱۵۱) (۱۷۷۱) زیرکیهای ظریفی را با موقعیتهای گوناگون در هم می‌آمیزد، و بر مسلکهای معاصر خود از جمله به مذهب «متدیست»(۱۵۲) می‌تازد.

تعدادی از نویسندگان پس از ۱۷۶۰ اعتراض بر علیه احساسات‌گرایی (سانتی مانتالیسم) را آغاز کردند. در این دوران جورج کلمنِ، پدر (۱۷۳۲_۱۷۹۴) در نمایشنامه‌ی همسر حسود(۱۵۳) (۱۷۶۱) و نمایشنامه‌های دیگر، به روح کمدی‌ی دوران بازگشت سلطنت نزدیك شد. اما مهمترین نویسنده‌ی این دوره گلدسمیت و شریدان بودند. آلیور گُلدسمیت(۱۵۴) (۱۷۳۰_۱۷۷۴) که در نمایشنامه‌ی مرد خوش طینت(۱۵۵) (۱۷۶۸) بر شیوه‌ی کِلی، کامبرلند، و دیگران حمله کرده است نویسنده‌ی قلنبه‌گویی بود، و ساختمان آثارش تا حدی ضعیف بودند، اما نمایشنامه‌ی او به پیروزمند تمکین می‌کند(۱۵۶) (۱۷۷۳) از او یك شاهکار کمدی محسوب می‌شود. این



تصویر ۱۸.۱۱. آلیور گُلدسمیت درام‌نویس انگلیسی سده‌ی هجدهم.



تصویر ۱۹.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی او به پیروزمند تمکین می‌کند نوشته‌ی گُلدسمیت، که در سال ۱۷۷۳ در تئاتر کاونت گاردن به صحنه رفت. دراین صحنه ادوارد شاتر و خانم گرین، در نقش آقا و خانم هاردکسل، و جان کوییك در نقش تونی لامکین ایفای نقش می‌کنند. نقاشی از پارکینسُن. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

نمایشنامه که به نام اشتباههای یك شب[157] نیز خوانده می‌شود داستان دو مرد جوان است که به یك روستا وارد شده، و خانه‌ی شخص محترمی را با مهمانخانه اشتباه می‌گیرند، و با رفتار غیرطبیعی‌ی میزبان مواجه می‌شوند. نمایش پس از یك سلسله سوءتفاهمها، توطئه‌ها، و سپس روشن شدنها، سرانجام به پایان خوش، و عشق متقابل شخصیتهای اصلی می‌انجامد. مهارت گلدسمیت در فراهم آوردن حرکات سریع و دلچسب، موجب گرم شدن بازار بحث به نفع کمدی‌ی «خنده‌آور» گردید.

ریچارد برینسلی شریدان (۱۷۵۱ـ۱۸۱۶) در درجه‌ی اول به خاطر نمایشنامه‌های رقیبان[158] (۱۷۷۵) و مدرسه‌ی جنجال سازی[159] (۱۷۷۷) خود مشهور است، و با دیالوگهای درخشان و زیرکانه و تصاویر زنده‌ی جامعه‌ی مدپرست خود کمدیهای کانگریو را احیاء می‌کند. اما شریدان از نظر اخلاقی در مقایسه با کانگریو قراردادی‌تر است، زیرا داستانهای او به شکل واقعی‌تری به پیروزی از راه تقوا می‌رسند. مثلاً در مدرسه‌ی جنجال سازی با آن که به جنجال سازان اجازه می‌دهد که با سخن چینیهای

تصویر ۲۰.۱۱. (●) ریچارد برینسلی شریدان درام‌نویس انگلیسی اواخر سده‌ی هجدهم.



زیرکانه و توطئه‌های مضحك آبروی دیگران را بریزند، و به‌جوزف سورفیس دو رو و اهل حال در قبال برادر هرزه اما بخشنده‌ی خود چارلز میدان می‌دهد، اما سرانجام دست جوزف را رو می‌کند، و چارلز را سرانجام به وصال ماریای پاك دل می‌رساند، و لیدی تیزلِ بلند پرواز و ساده دل را به شوهر پیر و مفلوکش سِر پیتر و به خانه و زندگی‌ی خود باز می‌گرداند.

گلدسمیت و شریدان برای بازیابی‌ی اعتبار درام انگلیسی کوشش فراوانی به کار بردند، و آثار این دو نویسنده بیش از هر درام نویس دیگر انگلیسی، به استثنای شکسپیر، اجرا شدند. متأسفانه گلدسمیت و شریدان پیروان موفقی نداشتند، و پس از ۱۷۸۰ درام انگلیسی با سرعت به سوی ملودرام کشیده شد.

تئاتر سده‌ی هجدهم هرگز منحصر به نمایش آثار نویسندگان معاصر خود نبود. الگویی که در سراسر سده‌ی هجدهم دنبال شد، در دوران بازگشت سلطنت طراحی شده بود. در آن دوران مجموعه‌های نمایشی از سی و پنج تا چهل نمایش، شامل آثار پیش از تشکیل ملل مشترك‌المنافع و نمایشهای معاصر، تشکیل می‌شدند که به طور مساوی در برنامه‌ی شرکتها به اجرا در می‌آمدند. در اوایل سده‌ی هجدهم مجموعه‌های نمایشی (رپرتوارها) به چهل تا هفتاد و نه نمایشنامه، و در ربع آخر سده، به حدود نود نمایشنامه افزایش یافته بودند. پس از ۱۷۵۰، حدود یك سوم برنامه‌ی مجموعه‌های نمایشی را آثار شکسپیر و آثار دیگر پیش از تشکیل ملل مشترك‌المنافع تشکیل می‌دادند. یك سوم دیگر شامل آثار دوران بازگشت سلطنت و نیز آثار اوایل سده‌ی هجدهم، و بقیه از میان آثار موفق یا نمایشنامه‌های معاصر انتخاب می‌شدند. در نتیجه، باید گفت که دوستداران تئاتر، نمایشهای قدیمی را بیش از نمایشهای تازه می‌دیدند، و در حقیقت آثار تازه بخش کوچکی از مجموعه‌های نمایشی را تشکیل می‌دادند.

نمایشنامه نویسی

با آن که مجموعه‌های نمایشی در تئاترهای انگلیسی از تنوع بسیاری برخوردار بودند، نیاز به درام نویسان جدید اندك بود. از طرفی نه تنها امکان ارائه‌ی آثار تازه بسیار کم بود، بلکه فروش آنها نیز تضمین شده نبود. تا مدتها پس از بازگشت سلطنت نمایشنامه‌نویسان معدودی وابسته یا سهامدار شرکتها بودند. مثلاً دراین از ۱۶۶۸ تا ۱۶۷۸ یکی از سهامداران «شرکت شاه» محسوب می‌شد، و موظف بود سالی سه نمایشنامه بنویسد. با افزایش نمایشنامه‌های جدید، نیاز به آثار تازه نیز افزایش یافت، در نتیجه مخارج دیگر نیاز به صرفه جویی پیدا کرد. پس از ۱۶۸۰ درام نویسان به نسبت «سود» نمایش دستمزد می‌گرفتند، یعنی چیزی نزدیك به یك سوم کل درآمد سه اجرای اول را (با کسر مخارج تئاتر) دریافت می‌کردند. پس از ۱۶۹۰، اگر نمایشی به دفعات زیاد به اجرا در می‌آمد، گاه قسمتی از درآمد اجرای ششم نیز بر آن افزوده می‌شد، و در سده‌ی هجدهم قسمتی از درآمد همه‌ی اجراهای سوم نمایش به نویسنده‌ی آن تعلق می‌گرفت. البته تعداد کمی از نمایشها در اولین دور نمایش به سومین اجرا می‌رسیدند، و برخی از آنها حتی سه بار پیاپی هم اجرا نمی‌شدند.

هر نویسنده به طور معمول می‌توانست درآمد خود را با فروش حق چاپ نمایشنامه‌اش افزایش دهد. پس از ۱۷۰۹ حق چاپ نمایشنامه‌ها برای چهارده سال قابل فروش بود. معمولاً تئاترها حق چاپ نمایشنامه‌ها را نیز می‌خریدند تا بتوانند سرمایه‌گذاری خود را ایمن سازند، چرا که وقتی نمایشی به چاپ می‌رسید هر تئاتری حق داشت بدون پرداخت حق مؤلف آن را اجرا کند. گاه اتفاق می‌افتاد که نمایشنامه نویسی خود اثرش را به ناشری بفروشد. در هر حال بجز چاپ اول، مؤلف حق الزحمه‌ی دیگری دریافت نمی‌کرد. اگر پس از چهارده سال نویسنده هنوز زنده بود، می‌توانست آن را دوباره بفروشد.

هر چند نمایشنامه‌نویسان به ندرت حقوق ثابتی دریافت می‌کردند، اما در سراسر سده‌ی هجدهم، صرفاً از سود اجرای آثار خود امرار معاش می‌کردند، زیرا در هر صورت فروش نمایشنامه برای چاپ، درآمد زیادی عایدشان نمی‌کرد. تعداد کمی از نمایشنامه‌ها را می‌توان سراغ کرد که درآمد قابل توجهی نصیب مؤلفان خود کرده باشند.

بیشترین تقاضا برای نمایشنامه‌های تازه در ده سال پیش از تصویب لایحه‌ی «پروانه‌ی نمایش» در ۱۷۳۷ وجود داشت، زیرا در آن دوره تعدادی تئاتر کوچك تأسیس شدند که برخی از آنها ویژه‌ی اجرای نمایشهای تازه بودند. تصویب لایحه‌ی ۱۷۳۷ ممیزی‌ی شدید و تعطیل شدن بسیاری از تئاترها را به همراه داشت، و نمایشنامه‌نویسان را محدودتر کرد، زیرا آثار ممنوع شده تا پایان سده‌ی هجدهم امکان اجرای مجدد را نیافتند.

سیاستهای مالی

تا سال ۱۷۰۰ مدیران تئاتر توانسته بودند تحولی در سیاستهای مالی‌ی تئاترها به وجود آورند که تا ۱۵۰ سال بعد هنوز معتبر بودند. دو نوع سهم تعیین شده بود: سهمی برای ساختمان تئاتر، و سهم دیگری برای شرکتهای نمایشی.

از سالهای بازگشت سلطنت به بعد، تئاترها معمولاً در زمینهای اجاره‌ای و با فروش سهم جهت ساختمان تئاتر ساخته می‌شدند. سهامداران مبلغ ثابتی از محل فروش بلیت در هر شب دریافت می‌کردند، ضمناً حق داشتند نمایش را به رایگان تماشا کنند.

نوع دیگر سرمایه‌گذاری خرید سهام شرکت نمایش دهنده بود. تا مدتها پس از ۱۶۶۰ شیوه‌ی قدیمی حفظ شده بود، بدین معنی که بازیگران در سود و زیان شرکت سهیم می‌شدند. اما با افول محبوبیت تئاتر، بازیگران دستمزد ثابت را، بر درآمد نامطمئن سهم بری ترجیح دادند. بنابراین در سال ۱۶۹۰ شیوه‌ی سهم‌بری‌ی بازیگران کنار گذاشته شد. این شیوه یك بار دیگر در شرکت بترتن، بین سالهای ۱۶۹۵ تا ۱۷۰۷، احیا شد، اما پس از این دوره‌ی کوتاه، این شیوه در لندن برای همیشه از میان رفت، و تنها در تئاترهای محلی، تا اوایل سده‌ی نوزدهم ادامه یافت.

با کاهش نظارت بازیگران بر نمایش، قدرت سرمایه‌گذاران خارج از گروه افزایش یافت. دیونانت و کیلیگرو بعدها با گرو گذاردن پروانه‌ی نمایش، دکور و لباس برای تأمین بودجه، سرمشقی ساختند که به تدریج همه‌گیر شد. دراین شیوه، هنگامی که شرکت قادر به تأمین درآمد کافی و باز پس گرفتن وثیقه‌های



تصویر ۲۱.۱۱. «ه»، نمای داخلی‌ی تئاتر ریجنسی، لندن، در سال ۱۸۱۷. دراین تصویر قسمتی از صحنه‌ی نمایش اتللو را می‌توان مشاهده‌کرد. همچنین غرفه‌ها، نیمکتهای گود، و صحنه‌ی مرتفع آن قابل توجه است. برگرفته از کتاب تاریخ مختصر تئاتر، فیلیس هارتنول.

خود نمی‌شد، بخشی از مالکیت شرکت به دست اشخاصی می‌افتاد که جز سرمایه‌گذاری‌ی خود علاقه و ارتباط دیگری به تئاتر نداشتند. خطر این شیوه نخست در ۱۶۹۳ آشکار شد، هنگامی که کریستوفرریچ ظاهراً برای حفظ سرمایه‌ی سهامدارانش، نظارت بر «شرکتهای متحده» را برعهده گرفت، در حالی که هیچ نوع تجربه‌ی تئاتری نداشت. ریچ صرفاً نخستین فرد از میان خیل افرادی بود که نظارت بر تئاترهای لندن و شهرهای دیگر را عهده‌دار شدند.

با آن که در هر شرکت سرمایه‌گذاران متعددی سهم داشتند، اما تقریباً همه‌ی مسؤولیت مالی بر دوش شخصی بود که تئاتر به نامش اجاره شده بود، و همو مدیر گروه نیز محسوب می‌شد. تعداد کمی از این مدیران گروه دوام آوردند، از اینرو تعداد مدیران برجسته‌ی گروه در سده‌ی هجدهم اندك است. مهمترین این مدیران از خانواده‌ی ریچ بودند. اگرچه کریستوفر ریچ در سال ۱۷۰۹ از تئاتر دروری لین خلع ید شد، اما پسرش جان توانست تئاتر لینکلنز این‌فیلدز



تصویر ۲۲.۱۱. «●» کاریکاتوری از چارلز و جان فیلیپ کمبل، پس از آتش‌سوزی‌ی تئاتر کاونت گاردن. این تصویر نشان می‌دهد که آن دو به اتفاق خانم سیدُنز به گدایی افتاده‌اند. کتابخانه‌ی عمومی‌ی نیویورک، مجموعه‌ی تئاتر.

را از سال ۱۷۱۴ تا ۱۷۳۲ و تئاتر کاونت گاردن را از سال ۱۷۳۲ تا ۱۷۶۱ با موفقیت اداره کند. پس باید گفت خانواده‌ی ریچ در زندگی‌ی تئاتری‌ی لندن نقش مهمی داشتند. پس از ۱۷۶۷، هنگامی که ورثه‌ی ریچ سهم خود را فروخت، تئاتر کاونت گاردن به‌واسطه‌ی اختلافاتِ میان صاحبان تئاتر ضعیف شد. این تئاتر در ۱۷۷۱ به‌تامس هریس(۱۶۰) سپرده شد، و تحت نظارت او تا سده‌ی نوزدهم به حیات خود ادامه داد.

بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۳ تئاتر دروری لین بسیار موفق بود، زیرا سیاست اداره‌ی «سه نفره» را در پیش گرفت، بدین معنی که سه بازیگر به نامهای کالی سی‌بر(۱۶۱)، رابرت ویلکز(۱۶۲)، و تامس داگت(۱۶۳) (که پس از ۱۷۱۳ بارتن بوث جای او را گرفت) مدیریت آن را برعهده داشتند. دروری لین پس از ۱۷۳۳، تا سال ۱۷۴۷ دچار مضیقه‌ی مالی شدیدی بود، و در این سال دیوید گاریك و جان لیسی(۱۶۴) توانستند آن را رفع کنند. وقتی گاریك مسؤولیت اجرا و لیسی مسؤولیت مالی تئاتر دروری لین را عهده‌دار شدند، مدیریت تئاتر به شکل دلخواهی در آمد، چنان که در سراسر سده‌ی نوزدهم مدیریت این تئاتر زبانزد همگان شد. پس از آن

که گاریك در سال ۱۷۷۶ بازنشسته شد، اداره‌ی تئاتر به گروهی به سرپرستی‌ی ریچارد برینسلی شریدان واگذار گردید. در این موقع غالب وظایف تولید نمایش بر عهده‌ی بازیگری به نام تامس کینگ(۱۶۵) بود، اما از آنجا که اختیار کمی به او داده بودند کیفیت تئاتر پایین آمد؛ تا آنکه در سال ۱۷۸۸ جان فیلیپ کِمبِل(۱۶۶) جای کینگ را گرفت.

تئاتر هی مارکت تا سال ۱۷۶۶ در دست مدیرانی بود که زود به زود عوض می‌شدند، و این امر موجب شد که در میان تئاترهای لندن در درجه‌ی سوم قرار گیرد. از سال ۱۷۶۶ تا ۱۷۷۷ ساموئل فوت، و پس از آن جورج کلمن مدیریت آن را عهده‌دار شدند، که نظارت نزدیکی بر اداره‌ی شرکت خود داشتند.

موفقیت اداره‌ی یك تئاتر در آن دوران قابل پیش‌بینی نبود. غالب عدم توفیقها به خاطر آن بود که یا مدیران چیزی از تئاتر نمی‌دانستند و مایل نبودند اداره‌ی آن را به دست اشخاص مجرب بسپارند، یا آن

تصویر ۲۳.۱۱. صحنه‌ای از اعتراض تماشاگران به افزایش قیمت تئاترها. دراین تصویر همچنین صحنه و بازیگران نیز مشاهده می‌شوند. بازیگران مثلاً لباس زمان اردشیر پادشاه ایران یعنی لباس مردم خاورمیانه را پوشیده‌اند. لباس زنان در مقایسه با لباس باب روز مردم انگلیس است. چلچراغهای آویخته از سقف نیز قابل توجه‌اند. موزه‌ی تئاتر ویکتوریا و آلبرت.

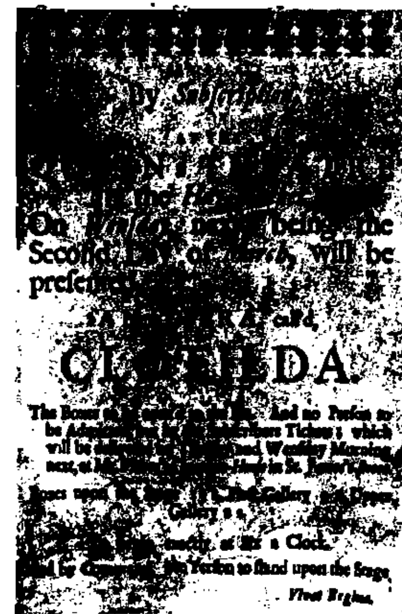


که عده‌ای دلال تنها به قصد تجارت وارد این کار می‌شدند.

با آن که موانع بیشماری بر سر راه تاتر قرار می‌گرفت، اما از سال ۱۶۶۰ تا ۱۸۸۰ گرایشی به گسترش شرکتها و تهیه‌ی نمایشهای بدقت طراحی شده به وجود آمد، که این هر دو نیاز به سرمایه‌ی فراوانی داشتند. در دوران بازگشت سلطنت یك شرکت تاتری از سی و پنج تا چهل عضو داشت، در حالی که اعضای شرکتها در سال ۱۸۰۰ به هشتاد نفر می‌رسید. هر شرکت علاوه بر بازیگران به افراد زیادی نیاز داشت از جمله: صندوقدار، متصدیان اخذ بلیت، مسؤولان شمارش (بلیتهای فروخته شده و تطبیق آن با تعداد تماشاگران)، سوفلورها، رقصگران، نوازندگان، حسابداران، نقاشان صحنه، شمعداران، دستیاران صحنه، لباسداران، دستیاران بازیگر برای پوشیدن لباس، لباسشویان، و مسؤولان حفاظت. در اواخر سده‌ی هجدهم یك گروه بزرگ تاتری بیش از ۲۰۰ عضو داشت.

مخارج نمایش برحسب هر روز اجرای نمایش محاسبه می‌شد، زیرا در سده‌ی هجدهم انگیزه‌ی اصلی‌ی دست اندر کاران نمایش درآمد آن بود، و هر مدیر گروه ناچار بود مخارج ساختمان تاتر را روزانه از درآمد کل نمایش کسر کند. در اوایل سده‌ی هجدهم مخارج متوسط روزانه‌ی یك تاتر ۴۰ پوند، در ۱۷۳۵ ۵۰ پوند، و در ۱۷۹۰ به ۱۰۵ پوند رسیده بود.

مدیر گروه در درجه‌ی اول به فروش بلیت توجه داشت، و برای کسب درآمد بیشتر تنها دو راه در پیش داشت: یکی بالا بردن قیمت بلیتها، دیگر افزودن تعداد تماشاگران. چون بالا بردن قیمت بلیتها خطرناك



تصویر ۲۴.۱۱. «». یك دیوارکوب تبلیغاتی، از نمایشنامه‌ی کلوتیلدا، در ۱۷۰۹.

می‌نمود، به ندرت این شیوه اتخاذ می‌شد. در طول دوران بازگشت سلطنت قیمت بلیتها بدین قرار بود: غرفه‌ها (یا جایگاههای ویژه) ۴ شیلینگ؛ گود (یا محوطه‌ی اصلی) ۲ شیلینگ و ۶ پنی؛ ایوان میانی یك شیلینگ و ۶ پنی؛ و ایوان بالا یك شیلینگ. در اواخر سده‌ی هجدهم این قیمتها به ترتیب به ۵ شیلینگ، ۳ شیلینگ، ۲ شیلینگ، و یك شیلینگ رسیده بودند. قیمت بلیت هنگام عرضه‌ی نمایشهای تازه‌ای که برای نخستین بار اجرا می‌شدند، و نیز هنگامی که نیاز به خرید وسایل صحنه و لباس تازه‌ای پیش می‌آمد، به طور موقت افزایش می‌یافت. در موقعیتهای ویژه، از جمله جمع‌آوری اعانه برای بازیگر محبوب، بخشی از گود تبدیل به غرفه می‌شد، یا صندلیهای اضافی در تاتر قرار داده می‌شد تا به این ترتیب درآمد تاتر بیشتر شود. در این شرایط، قیمت این صندلیهای اضافی

بسیار بالا می‌رفت، زیرا عده‌ای به خاطر بازیگر محبوب خود حاضر به پرداخت پول بیشتری می‌شدند. مدیریت از این درآمد اضافی سهمی نداشت.

در آغاز دهه‌ی ۱۶۹۰ تماشاگران می‌توانستند در پایان پرده‌ی سوم، با خرید بلیت «نیم بها» وارد تاتر بشوند، تا بتوانند پانتومیم، یا نمایش اختتامیه‌ی دیگر را ببینند. از طرف دیگر اگر قیمت بلیتها به خاطر نمایش اختتامیه بالا رفته بود، کسانی که فقط برای دیدن نمایش اصلی آمده بودند پیش از آغاز بخش اختتامیه از تالار خارج می‌شدند، و مبلغ اضافی را پس می‌گرفتند. علاوه بر بلیتها، فروش غذا، نوشابه، نمایشنامه‌های چاپ شده، و بروشور نیز منبع درآمد اضافی محسوب می‌شدند.

افزایش روزافزون مخارج، مدیران تاترها را مجبور می‌کرد تاتر خود را بزرگ و بزرگتر کنند تا بتوانند بلیت بیشتری بفروشند. غالب تغییراتی که در جایگاه تماشاگران به وجود می‌آمد به این دلیل بود، اما گاه نیاز به تغییرات صحنه نیز موجب تغییراتی در جایگاه و شکل نشستن تماشاگران می‌شد.

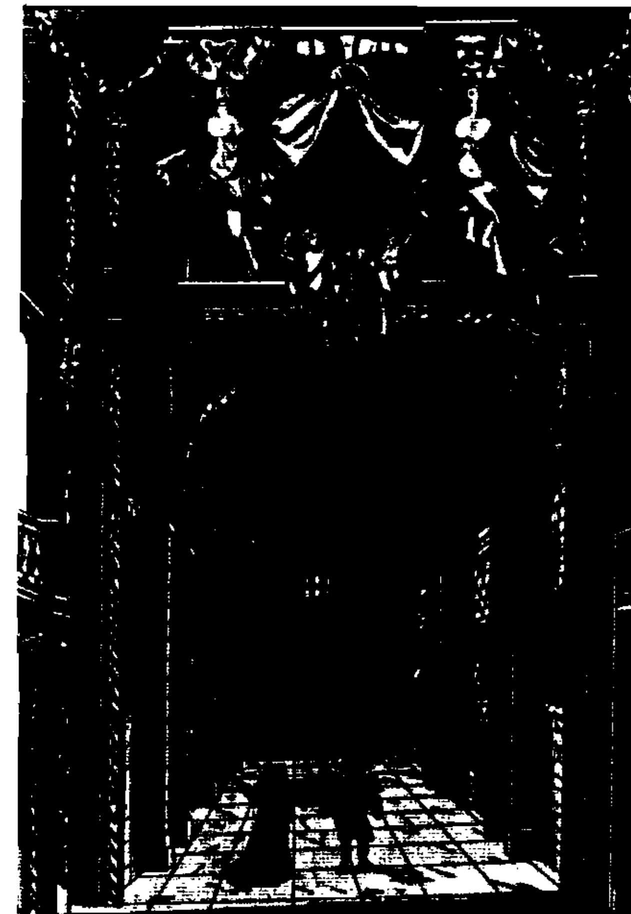
معماری تاتر

در دوران بازگشت سلطنت تاترهای سالیسبوری کورت، کاك پیت، و ردبول برای مدت کوتاهی مورد استفاده قرار گرفتند، اما هیچکدام برای صحنه پردازی به شیوه‌ی ایتالیایی که در حال رواج بود مناسب نبودند. درنتیجه کیلیگرو تا حاضر شدن تاتر رویال در خیابان بریجز در سال ۱۶۶۳، از زمین تنیس گیبونز(۱۶۷) استفاده می‌کرد. از چگونگی تاتر رویال اطلاع زیادی در دست نیست، زیرا در سال ۱۶۷۲ آتش گرفت، و در محل آن تاتر دروری لین ساخته شد. دروری لین در سال ۱۶۷۴ گشایش یافت و تا سال ۱۷۹۱ از آن بهره‌برداری می‌شد. ابعاد تاتر دروری لین حدود ۱۸ در ۴۲ متر بود.

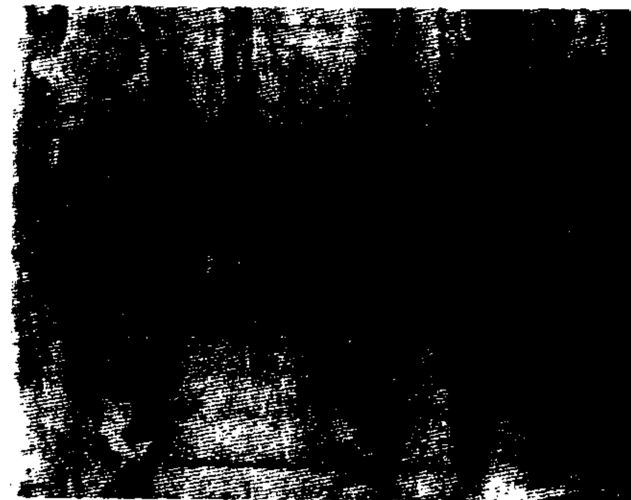
در سال ۱۶۶۱ دیونانت زمین تنیس لایل را تغییر داد و تاتری به‌نام لینکلنز این فیلدز بنا کرد. این تاتر که تنها ۹ در ۲۲/۵ متر وسعت داشت برای نمایشهای اپرا که مورد علاقه‌ی دیونانت بود کوچك می‌نمود، از اینرو در ۱۶۷۱ دیونانت به تاتر دورسِت گاردن(۱۶۸) نقل مکان کرد. ابعاد این تاتر حدود ۱۷ در ۴۲ متر بود. طراح این تاتر کریستوفر رن(۱۶۹) بود. تاتر دورست گاردن پس از ادغام گروههای تاتری در سال ۱۶۸۲ دیگر هرگز مورد استفاده قرار نگرفت، و در سال ۱۷۰۹ خراب شد. هنگامی که شرکت بترتُن در سال ۱۶۹۵ پروانه‌ی نمایش گرفت، لینکلنز این‌فیلدز را بازگشایی کرد.

بنابراین بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۰۰ سه تاتر مهم در لندن وجود داشت: دروری لین، لینکلنز این فیلدز، و دورست گاردن. این تاترها در اندازه و جزئیات با هم تفاوت داشتند، اما هر سه دارای ویژگیهای مشترکی بودند، که این ویژگیها تا سده‌ی نوزدهم سرمشق تماشاخانه‌های انگلیسی بودند.

در این تاترها جایگاه تماشاگران به قسمتهای گود، غرفه، و ایوان تقسیم می‌شد. گود تاترهای انگلیسی شباهتی به گود تاترهای فرانسوی نداشت،



تصویر ۲۵.۱۱. صحنه‌ی تئاتر دورست گاردن. درهای پروسینیوم را در دو جانب جلوی تصویر می‌توان مشاهده کرد. این تصویر صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی ملکه‌ی مراکش نوشته‌ی اِلکانا سِتِل را نشان می‌دهد که در سال ۱۶۷۳ اجرا شده است. برگرفته از کتاب لندن مصور اثر ویلکینسن (۱۸۲۵).



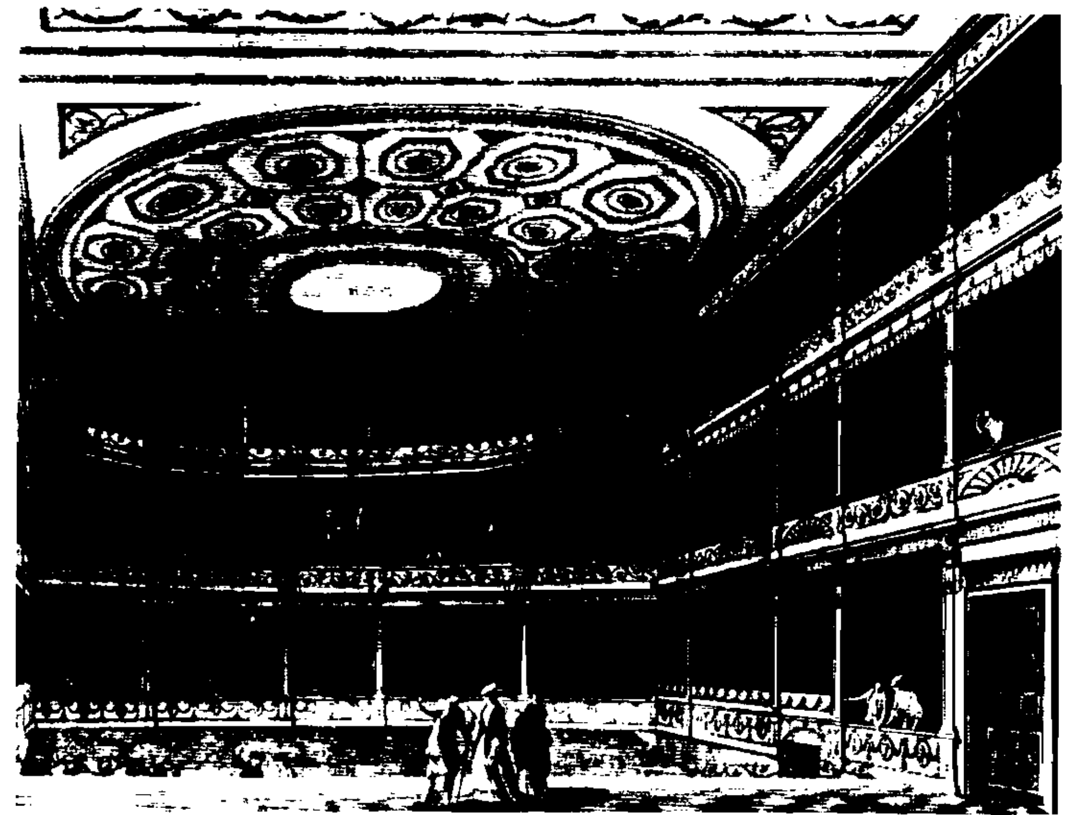
تصویر ۲۶.۱۱. مقطع تئاتری که غالباً به تئاتر درووری‌لین نسبت می‌دهند، که کریستوفر رن در ۱۶۷۴ طراحی کرده است. اودیتوریوم در سمت چپ آن قرار دارد. ردیف نیمکتهای بدون پشتی در گود، پیش صحنه‌ی عمیق، با دو در واقع در پروسینیوم، و یك صحنه‌ی نسبتاً کم‌عمق در پشت پروسینیوم قابل توجه است. دانشگاه آکسفورد (برای درك بهتر به تصویر ۲۱.۱۱. رجوع شود).

زیرا گودهای انگلیسی شیب‌دار ساخته می‌شدند تا دید تماشاگران بهتر باشد و نیمکتهای آنها پشتی نداشتند. در تئاترهای انگلیس دو یا سه طبقه ایوان وجود داشت. ایوان پایین با دیوارهای کاذبی تقسیم بندی می‌شد تا تشکیل جایگاههای غرفه مانندی بدهد؛ ایوان بالایی یك سره بود و نیمکت داشت، و بخشی از ایوان میانی، اگر وجود داشت، دارای دیوارهای کاذب و بقیه دارای نیمکتهای سراسری بود. مثلاً در تئاتر درووری لین فاصله‌ی میان جلوی صحنه تا انتهای جایگاه تماشاگران تنها حدود ۱۱ متر بود، و گنجایش کمی داشت. در سده‌ی هفدهم، تئاتر درووری لین تنها گنجایش ۶۵۰ تماشاگر داشت، و لینکلنز این فیلدز حتی از آن هم کمتر گنجایش داشت. از اینرو این دو تئاتر تا حدی تئاترهایی خصوصی و خلوت بودند.

اگرچه جایگاه تئاترهای انگلیسی شبیه تئاترهای اروپایی بود، اما صحنه‌های انگلیسی متفاوت بودند، زیرا تئاترهای انگلیسی هم‌طاق پروسینیوم و هم سکویی باز در جلوی پروسینیوم داشتند. صحنه‌ی درووری لین در سال ۱۶۷۴ حدود ۱۰ متر عمق داشت، که توسط پروسینیوم به دو بخش نسبتاً مساوی تقسیم می‌شد. دو در (و گاه سه در) در دو جانب پیش صحنه (اِپرون[170]) قرار داشتند که بر بالای آنها ایوان یا بالکنهایی ساخته می‌شد. بازیگران معمولاً از این درها وارد صحنه می‌شدند، زیرا بخش اعظم نمایش در همین پیش صحنه بازی می‌شد. خارج شدن از یك در و وارد شدن از در دیگر، همچون دوران الیزابتی، به عنوان تغییر مکان محسوب می‌شد. بنابراین پیش صحنه به جای قرار گرفتن در پشت قاب صحنه، در جلوی پروسینیوم و در دل جایگاه تماشاگران قرار داشت. این صحنه که ترکیبی بود از شیوه‌ی دوران پیش از ملل مشترك‌المنافع با صحنه‌های ایتالیایی، از بسیاری جهات پیشاهنگ صحنه‌های برآمده‌ی سده‌ی بیستم محسوب می‌شود.

کف صحنه‌ی این تئاترها از پیش صحنه تا دیوار عقب صحنه شیب به بالا داشت. پشت پروسینیوم شیارهایی تعبیه شده بود تا بالها و پرده‌ی عقب را بر آنها استوار کنند، و درهایی مخفی (تله) و ابزارهای ماشینی و بالاکشهایی برای ایجاد افکتهای مخصوص در نظر گرفته می‌شد. این طرح کلی با تغییرات اندکی در طول سده‌ی هجدهم نیز در انگلستان مورد استفاده بود.

بین ۱۷۰۰ و ۱۸۰۰ تنها معدودی از تئاترهای انگلستان حایز اهمیت بودند: درووری لین، لینکلنز این فیلدز، تئاتر کینگ، هی مارکت، و دورست گاردن. تئاتر درووری لین در طول سده‌ی هجدهم تغییرات زیادی کرد؛ در ۱۷۹۰ حدود ۲۳۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد،در حالی که در سال ۱۷۰۰ تنها گنجایش ۶۵۰ نفر را داشت. لینکلنز این‌فیلدز در ۱۷۰۵ متروك شد، و کریستوفر ریچ بعدها آن را بازسازی کرد، و در نزدیکی‌ی آن تئاتر تازه‌ای ساخت. این ساختمان که گنجایش حدود ۱۴۰۰ تماشاگر را داشت، از سال ۱۷۱۴ تا ۱۷۳۲ مورد استفاده بود، و پس از آن کاونت گاردن بر جای آن ساخته شد. تئاتر کینگ (که تا ۱۷۱۴ هی مارکت، یا تئاتر کوئین نامیده می‌شد) در سال ۱۷۰۵ ساخته شد، و از ۱۷۰۷ تا ۱۷۸۹ تنها به اجرای اپرا اختصاص داشت. این تئاتر پیش از خراب شدن، گنجایش ۳۰۰۰ نفر را داشت. تئاتر هی مارکت که در ۱۷۲۰ ساخته شده بود،تا ۱۷۶۶ توسط شرکتهای غیرمجاز مورد استفاده قرار می‌گرفت، اما پس از این سال یکی از تئاترهای مهم لندن شناخته



تصویر ۲۷.۱۱. اودیتوریوم تئاتر دروری‌لین پس از تجدید بنا در سال ۱۷۷۵. گراوور از ر. و. ج. آدامز.
موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

می‌شد. در اواخر سده‌ی هجدهم این تئاتر حدود ۱۵۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد. تئاتر کاونت گاردن در سال ۱۷۳۲ بنا شد تا جای لینکلنز این‌فیلدز را بگیرد، و تا سال ۱۸۰۸ مورد استفاده بود. این تئاتر در اصل حدود ۱۳۰۰ تا ۱۴۰۰ نفر تماشاگر را در خود جای می‌داد، اما در دهه‌ی ۱۷۸۰ وسیعتر شد، و گنجایش آن به ۲۵۰۰ نفر رسید، و در ۱۷۹۳ حدود ۳۰۰۰ نفر تماشاگر را جای می‌داد (این آخرین دستکاری برای رقابت با دروری لین انجام گرفت، که گنجایش خود را به ۳۶۰۰ تماشاگر رسانده بود). چنان که ملاحظه می‌شود اندازه‌ی جایگاه تئاترها در سراسر سده‌ی هجدهم رو به افزایش بود، و این گرایش از سال ۱۷۶۰ آغاز شده بود. به رغم افزایش وسعت جایگاهها، شکل تئاترها تغییری نمی‌یافت. همه‌ی تئاترها همواره به قسمتهای گود، غرفه، و ایوان تقسیم می‌شدند و تا ۱۷۹۰ هیچیك از تئاترها بیش از سه ایوان نداشت.

با گسترش جایگاه تماشاگران صحنه نیز وسیعتر می‌شد. حوالی ۱۷۰۰، عمق صحنه‌ی پشت پروسینیوم به حدود ۹ متر افزایش یافت، و در ۱۷۹۰ عمق

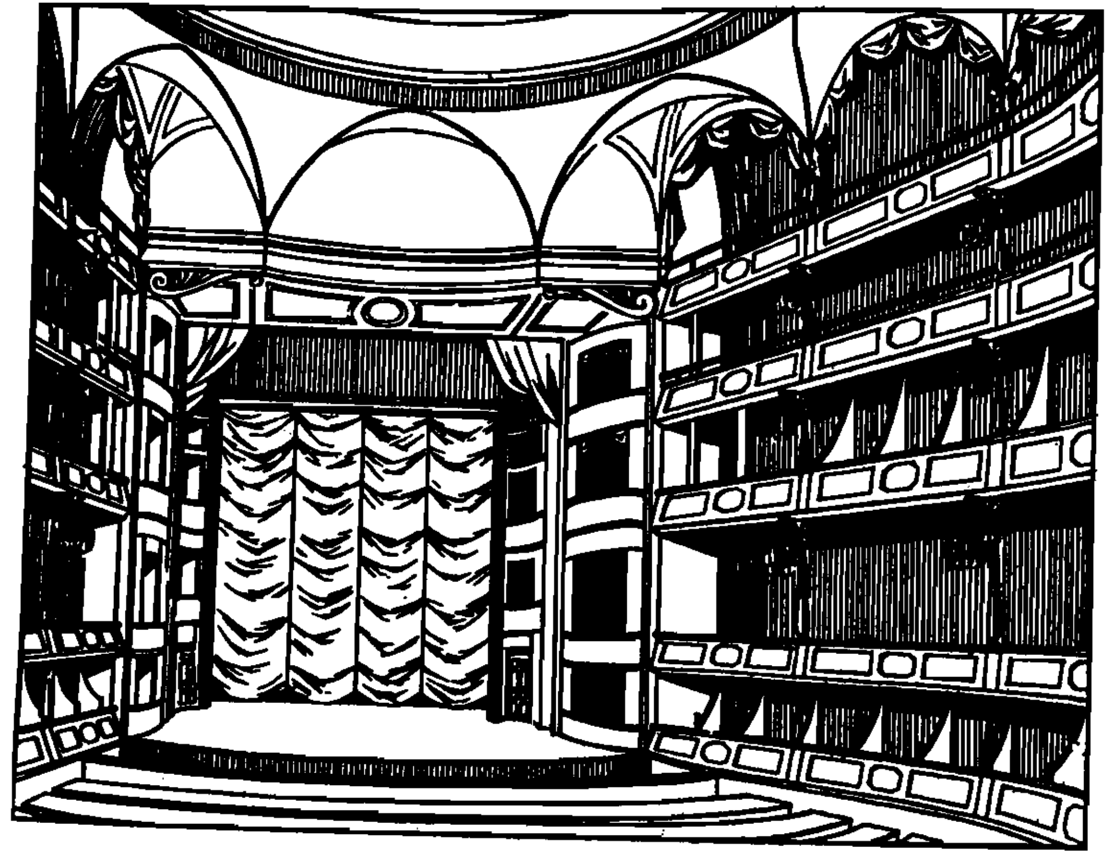
صحنه‌ی بعضی ازتئاترها به بیش از ۱۵ متر بالغ می‌شد. همزمان با وسیع شدن صحنه‌ها، وسعت پیش صحنه‌ها رو به کاهش گذاشت. حدود سال ۱۷۰۰، ریچ یك دسته از درهای پروسینیوم را برداشت و پیش صحنه را کوچکتر کرد (تا جای بیشتری برای تماشاگران گود فراهم کند). در نتیجه در سراسر سده‌ی هجدهم در هر طرف پروسینیوم تنها یك در وجود داشت. در این زمان عمق پیش صحنه تا ۴ متر کاهش یافت، و فضای مناسبی برای بازی شناخته شد، اگرچه همین پیش صحنه نیز بعد از ۱۷۶۵ کاربرد کمتری یافت.

محل کار و تمرین مورد نیاز در تئاترها نیز در سده‌ی هجدهم نیاز به گسترش پیدا کرد، و با ایجاد تغییراتی در ساختمان تئاتر یا افزودن ساختمان کوچکی در مجاور ساختمان اصلی این منظور تأمین شد. این محل برای لباسکنی، محل تجمّع بازیگران (گرین روم)، انبارهای گوناگون وسایل دکور و لباس، و وسایل صحنه به کار می‌رفت. به رغم تغییرات و افزایش ضمایم بسیار به تئاترها، غالب تئاترهای موجود در سال ۱۷۹۰ نامناسب می‌نمودند، و ناچار شدند به سرعت جای خود را به تئاترهای وسیعتر، با ساختمانهای مجلل‌تری بسپارند.

صحنه‌پردازی

در سالهای پس از ۱۶۶۱ صحنه پردازی درانگلستان با ایتالیا و فرانسه کمی تفاوت داشت. بالها، نیم پرده‌ها[۱۷۱]، و پرده‌های عقب (یا شاتر) واحدهایی استاننده بودند، و پس از ۱۶۹۰، پرده‌های لوله شونده‌ای[۱۷۲] به جای پرده‌ی عقب به کار می‌رفتند. دکورها از طریق شیارها و لولاهایی که در کف و سقف صحنه تعبیه شده بودند عوض می‌شدند. دستیاران صحنه با اشاره یا سوت مسؤول صحنه (یا سوفلور)، بدون اینکه دیده شوند با جا به جا کردن دکور تغییرات لازم را در صحنه می‌دادند. (به دلیل نامعلومی دستگاه نرده ـ ارابه، که در غالب کشورهای اروپایی رایج بود، در انگلستان به کار نرفت.) از آنجا که پرده‌ی جلو، هنگام اجرای پیش درآمد بالا می‌رفت و تا پایان اجرا پایین نمی‌آمد، لذا همه‌ی تغییرات صحنه در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت. تا حدود ۱۷۵۰ حتی نمایشهای کوتاه ضمیمه نیز در مقابل دکور نمایش اصلی اجرا می‌شدند. در این مواقع یك «پرده‌ی صحنه»[۱۷۳] به عنوان پس زمینه‌ی نمایشهای ضمیمه افزوده می‌شد. وسایل سنگین و مبلمان صحنه در پشت پرده‌ی عقب قرار داده می‌شدند و در مواقع لزوم به داخل صحنه منتقل می‌شدند. گاهی نیز این عمل توسط خدمه‌ی صحنه، و در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت.

بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ هر تئاتری مقداری وسایل صحنه و دکور در اختیار داشت که مرتب، و در نمایشهای گوناگون به کار می‌برد. وقتی تئاتر تازه‌ای بنا می‌شد، حتی پیش از تعیین نمایشها، ساخت وسایل صحنه و دکور سفارش داده می‌شد. این نحوه‌ی کار ناشی از ضوابط نئوکلاسیکها بود، زیرا طبق آن ضوابط لازم بود که زمان و مکان هر نمایش واحد باشد، لذا دکور واحدی با ویژگی‌ی خاص و کلی مورد نیاز بود.



تصویر ۲۸.۱۱. ● تئاتر دروری‌لین در ۱۸۰۸. این تئاتر پس از نوسازی در ۱۷۹۴، تعداد ۳۶۱۱ تماشاگر را در خود جای می‌داد. بازسازی از گردایکر. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده.

هدف این بود که جوهر یك نوع مکان به عنوان دکور صحنه قرار داده شود، و نه جزئیات آن مکان خاص. از اینرو دکورهای نئوکلاسیك آن قدر کلی بودند که یك دکور می‌توانست برای نمایشهـای گونـاگون مورد استفـاده قرار گیـرد. نویسنـده‌ای در حدود ۱۷۵۰ فهرست وسایل و دکورهای یك نمایش را بدین صورت فهرست می‌کند: (۱) معابد، (۲) مقبره‌ها، (۳) دیوارها و دروازه‌های شهر، (۴) مکانهای خارجی، (۵) مکانهای داخلی، (۶) خیابانها، (۷) مجالس، (۸) زندانها، (۹) باغها و باغچه‌ها، (۱۰) چشم اندازهای روستایی. وی می‌افزاید که دکورهای خارج از این فهرست کاربـرد کمی دارند. در دوره‌ی بازگشت سلطنت چندتایـی از کمدیها به مکانهای مشـخص و مشهـور لنـدن نیـاز داشتند، اما نمایشهای با مکانهای مشخص در سده‌ی هجدهم بسیار کم بودند. البته نمایشهای فرعی از جمله پانتومیم که صحنه‌های تماشایی و مجلل در آنها نقش عمده‌ای داشتند استثنا بودند. حتی در این نمایشها نیز هر دکور را برای نمایشهای متعدد به کار می‌بردند.

وجود صحنه‌هـای پر زرق و برق و دیدنـی از زمانی که نشستن تماشاگران در صحنـه معمـول شد



تصویر ۲۹.۱۱. طرحی از جیمز تورن هیل، برای پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول، نمایشنامه‌ی آرسینو، در ۱۷۰۶. این صحنه ظاهراً در زیر نور ماه دیده می‌شده است. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

متوقف ماند. با آن که این شیوه تا قبل از ۱۶۴۲ بسیار متداول بود، تا سال ۱۶۹۰ هنوز جا نیفتاده بود، و تا سال ۱۷۰۰ طول کشید تا به صورت یك سنت تئاتری در آید. تا سال ۱۷۶۲ تماشاگران را همچنان در صحنه جای می‌دادند، تا آن که در این سال گاریك تماشاگران را از صحنه برداشت. بین سالهـای ۱۷۰۰ و ۱۷۶۲ دراطراف پروسینیوم نیمکتهایی به طرف جلوی صحنه قرار داده می‌شـد،و هنـگام نمایشهایـی که به نفـع بازیگران اجرا می‌شدند جایگاههایی به شکل آمفی تئاتر در گرداگرد عقب صحنه تعبیه می‌شد، و تماشاگران عملاً در انتهای صحنـه می‌نشستنـد. از طرف دیـگر هنگامی که در نمـایش عملیـات خارق‌العـاده انجـام می‌شد، یا تحرك و زرق و برق صحنه خیلی زیاد بود، هیچ تماشاگری را در صحنه جای نمی‌دادند.

از آنجا که غالب نمایشها در صحنه‌های پیش ساخته و قراردادی اجرا می‌شدند، هنگامی که نصب دکورهـای تازه‌ای لازم می‌آمد، قیمـت بلیتهـای آن نمایش افزوده می‌شد. درآمدهای اضافی که از ایـن طریق به دست می‌آمد، استفاده از صحنه‌های پر زرق و برق را ممکن می‌ساخت، و شاید به همین دلیل، و به

خاطر تجربه‌هایی که ریچ در پانتومیم انجام داد و صحنه‌های پرشکوهی به کار برد، این تجربیات در نمایشهای عادی نیز اعمال گردید. در دهه‌ی ۱۷۳۰ ریچ یك راهپیمایی و مراسم تاجگذاری به نمایشنامه‌ی هنری هشتم افزود، و در سال ۱۷۵۰ در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت یك مراسم تدفین گنجاند، و در سال ۱۷۶۱ برای تاجگذاری جورج سوم و تعدادی از نمایشنامه‌های شکسپیر مراسم باشکوهی در صحنه برپا داشت. دکورهای پر زرق و برق معمولاً در شکلهای فرعی‌ی نمایشی به کار می‌رفتند، تا آن که گاریك در ۱۷۶۵ از کشورهای اروپایی بازگشت و طرحهای تازه‌ای برای صحنه پردازی با خود آورد. پس از آن این امر در نمایشهای اصلی نیز متداول شد. در اواخر سده‌ی هجدهم صحنه پردازی راه دیگری در پیش گرفت، و خلق صحنه‌های تازه رواج بیشتری یافت. از میان سی و هفت نمایشنامه‌ی تازه‌ای که در درووری لین بین سالهای ۱۷۶۵ و ۱۷۷۶ به روی صحنه رفت، نوزده‌تای آنها صحنه‌پردازی کاملاً تازه‌ای داشتند.

توجه روزافزون به صحنه‌های پر تجمل، اهمیت نقاشان صحنه را بالا برد. از سال ۱۶۶۰ تا حدود ۱۷۳۵ هیچ تئاتری نقاش معینی در استخدام خود نداشت؛ و در صورت نیاز به رنگ آمیزی صحنه، با نقاش آزادی قرار داد بسته می‌شد. اما در اواخر سده‌ی هجدهم هر تئاتر مهمی در انگلستان دو تا سه نقاش جزءِ اعضای خود داشت. این امر احتمالاً روشن می‌کند که چرا تا پیش از ۱۷۶۰ نامی از طراحان صحنه در میان نیست. در طول سالهای بازگشت سلطنت جان وب برای دیونانت، و ساموئل تاورز[۱۷۴]، رابرت رابینسن[۱۷۵]، و رابرت استریتر[۱۷۶] برای کیلیگرو طراحی و نقاشی می‌کردند. ظاهراً اصول تبدیل یك طرح پیچیده به بالهای مسطح هنوز کاملاً در انگلستان فهمیده نشده بود، و نقاشانی با دستمزدهای زیاد وقت زیادی را صرف نقاشی‌ی دکور پرسپکتیو برای صحنه می‌کردند. مثلاً در سال ۱۶۶۹ آیساك فولر[۱۷۷] از کیلیگرو به دادگاه شکایت کرده است که دستمزد نقاشی‌ی او را که شش هفته وقت صرف کرده بود نپرداخته است؛ و دادگاه مزد کار او را ۳۳۵ پوند ارزیابی کرد (و این زمانی است که بازیگر اصلی نمایش هفته‌ای ۲/۵ پوند درآمد داشت). در ۱۶۷۴ـ ۱۶۷۵، نقاش دیگری برای نقاشی‌ی یك دکور ۸۰۰ پوند دستمزد گرفت. اما در اوایل سده‌ی هجدهم دستمزدها بسیار پایینتر از اینها بود، شاید از آنرو که نقاشان در این دوره امکانات بیشتری برای کار داشتند. از آنجا که تا پیش از ۱۷۶۰ نقاشی و طراحی صحنه به ندرت انجام می‌گرفت، هزینه‌ی سالانه‌ی دکورسازی پایین بود. کاونت گاردن در فصل نمایشی ۱۷۴۶ـ۱۷۴۷ تنها ۲۵۳ پوند صرف تهیه‌ی دکور کرد، و پس از ۱۷۶۰ تنها یك دهم بودجه‌ی شرکت صرف تهیه‌ی دکور می‌شد. در منابع معدودی که به دست ما رسیده‌اند نام تعداد زیادی از نقاشان صحنه در نیمه‌ی اول سده‌ی هجدهم ضبط شده است. تعدادی از مهمترین این نقاشان عبارتند از جیمز تورن هیل[۱۷۸]، که در اوایل سده‌ی هجدهم مشهور بود؛ جان دو وُتو[۱۷۹]، که بین سالهای ۱۷۱۹ و ۱۷۴۴ کار می‌کرد؛ جورج لامبرت[۱۸۰]، منظره سازی که دکورهایی درلینکلنز این فیلدز و کاونت گاردن برای ریچ تهیه کرد، و تعدادی از دکورهای او تا سال ۱۸۰۸ هنوز مورد استفاده بود؛ و فرانسیس هیمن[۱۸۱] و تامس



تصویر ۱۱. ۳۰. (ه)، طرحی از فیلیپ ژاك دو لوتربورگ برای نمایشنامه‌ی اقبالها از فلجر. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

لدیارد[۱۸۲]، که در ۱۷۳۰ دکور درووری لین را نقاشی کرده‌اند.

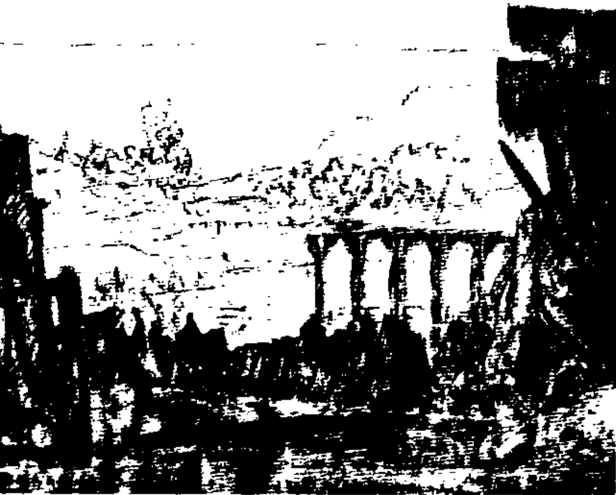
از سال ۱۷۴۹ شرایط رویه تغییر گذاشت، زیرا ریچ طراحان صحنه‌ای از کشورهای دیگر را دعوت به همکاری کرد. مشهورترین این طراحان ژان ـ نیکولاس سرواندونی[۱۸۳] (۱۶۹۵ـ۱۷۶۶) نام داشت که به خاطر همکاری با اپرای پاریس و تئاتر کشورهای دیگر اروپایی مشهور شده بود. ظاهراً ریچ طراحی‌ی تعدادی صحنه را به سر واندونی سفارش داد که کاربرد فوری نداشتند، زیرا یکی از این طرحها در سال ۱۷۷۳ در کاونت گاردن به کار رفت؛ این طرح قبلاً در جایی استفاده نشده بود. طراحان ممتاز دیگری که برای کاونت گاردن کار کرده‌اند عبارتند از: جووانی باتیستا چیپریانی[۱۸۴] نقاش فلورانسی که در ۱۷۵۵ به لندن آمد؛ نیکلاس توماس دال[۱۸۵]، اهل دانمارك که حوالی‌ی ۱۷۶۰ مقیم لندن شد، و به عنوان بهترین نقاش عصر خود شناخته می‌شد؛ و جان اینیگو ریچاردز[۱۸۶] (؟ ـ ۱۸۱۰) نقاش معتبر انگلیسی که به خاطر مناظر خیره‌کننده‌اش مشهور است.

مهمترین طراح اواخر سده‌ی هجدهم فیلیپ ژاك دولوتربورگ[۱۸۷] (۱۷۴۰ـ۱۸۱۲) نام داشت که نقاشی فرانسوی بود و نزد بوشر و بوکه در اپرای پاریس آموزش دیده بود. این طراح در سال ۱۷۷۱ همکاری خود را با گاریك آغاز کرد و نظارت بر دکورهای مجلل او را برعهده گرفت. دولوتر بورگ تا سال ۱۷۸۱ در این سمت ماند، و در این سال شریدان دستور قطع

دستمزد سالیانه‌ی ۵۰۰ پوندی‌ی او را داد، و او از کار خود استعفا کرد. وی تا سال ۱۷۸۵ هر از گاهی نمایشی را طراحی می‌کرد، اما بین سالهای ۱۷۷۱ و ۱۷۸۵ طرح بیش از سی نمایش را تهیه کرده است که تعدادی از آنها از امتیاز ویژه‌ای برخوردارند، از جمله: قصه‌ی کریسمس[۱۸۸] (۱۷۷۳)، که به خاطر نورپردازی ظریفش شهرت دارد؛ عجایب دربی‌شایر[۱۸۹] (۱۷۷۹)، که در آن تصاویری از مکانهای واقعی در انگلستان را گنجانیده بود، و به واسطه‌ی «رنگ و بوی محلی» خود شهرت دارد؛ و اومای یا سفری به دور دنیا[۱۹۰] (۱۷۸۵)، که «سفرنامه»‌ای است بر اساس سفرهای کاپیتان کوك. دولوتر بورگ در نمایشهای دیگر خود وقایع دریایی در پورتسموت[۱۹۱] (۱۷۷۳)، و یك جشنواره‌ی باب روز (۱۷۷۴) را طراحی کرد. وی از سال ۱۷۸۱ تا ۱۷۸۶ با تئاتر کوچکی به نام ایدوفوسیکون[۱۹۲] همکاری می‌کرد، و در صحنه‌ای به ابعاد ۲ در ۲/۵ متر، تصاویر خیال‌انگیزی از مکانهایی ویژه با آب و هوای ویژه را از ترکیب نقاشی، نورپردازی، افکتهای صوتی، و موسیقی در صحنه به وجود می‌آورد.

سهم دولوتر بورگ در تئاتر انگلستان بسیار زیاد است، زیرا برای نخستین بار بازسازی‌ی مکانهای واقعی را در صحنه رواج داد. او برای ایجاد توهم واقعیت، تصویر صحنه را با قرار دادن ردیفهایی از قطعات دکور بر سطح زمین دگرگون ساخت تا هم احساس عمق و واقعیت بیشتری به دست آورد، و هم از ترکیب بندی قرینه‌سازی که توسط بالهای موازی و پرده‌های عقب به وجود می‌آمد اجتناب کند. او برای خلق ازدحام در صحنه‌های جنگ، شکلکهایی چوبی را در انتهای صحنه قرار می‌داد، تا مارش سربازان و کشتیهای جنگی را توسط آنها مجسم کند؛ و از افکتهای صوتی از قبیل صدای امواج، باران، هیاهوی مردم، و صدای شلیك گلوله از دور دست به طور مصنوعی بهره می‌جست، تا هر چه بیشتر واقعیت را در صحنه به تجسم آورد.دولوتر بورگ با استقرار نورهای قوی در بالای صحنه شیوه‌ی تازه‌ای در تکنیك نورپردازی پدید آورد، و با استفاده از انعکاس نور بر پرده‌های ابریشمی و تصفیه‌ی نور توسط پرده‌های توری، به تنوع و ظرافت نورِ رنگی در هواهای مختلف و ساعات مختلف روز دست یافت. اما شاید مهمترین نوآوری او و رسیدن به وحدت طرح در صحنه پردازی باشد، زیرا او به جلوه‌ی کلی و تأثیر بصری صحنه توجه زیادی نشان می‌داد. پیش از دولوتر بورگ دکورهای گوناگون در یك نمایش توسط نقاشان مختلف کشیده می‌شدند، بعلاوه بخشی از دکورها از طرحهای تازه، و بخشی دیگر از دکورهای موجود در انبار ساخته می‌شدند. هرچند مدیر نمایش درباره‌ی چگونگی‌ی دکور توافق مبهمی با نقاشان می‌کرد، اما کوشش زیادی در هماهنگ ساختن نقاشیها و طرحهای گوناگون یك صحنه به عمل نمی‌آمد. ابداعات دولوتربورگ استانده‌هایی را بر جای نهاد که جانشینانش ظاهراً تا سده‌ی نوزدهم به طور کامل آنها را در نیافتند.

آثار دولوتربورگ و دیگران نشان می‌دهند که رنگ و بوی محلی و وقایع تاریخی در نمایشهای سده‌ی هجدهم مورد توجه زیادی بوده‌اند، زیرا اکتشاف هرکولانیوم[۱۹۳] در اوایل سده‌ی هجدهم توجه مردم را به تمدن و تاریخ گذشته معطوف کرده بود. از اینرو بزودی کنجکاوی مردم به سوی مکانها و رسوم عجیب و



تصویر ۳۱.۱۱. پیش طرحی از دو لوتربورگ برای صحنه‌ی جنگ، در نمایشنامه‌ی ریچارد سوم. چادرهای سمت چپ، و پس‌زمینه‌ی تصویر قابل توجه‌اند. از مجله‌ی هنر (۱۸۹۵).

غریب جلب شد، و جای معیارهای نئوکلاسیك را که بیشتر متوجه مسائل کلی و جهانی در زمان و مکان بودند گرفت. صحنه‌ها روز به روز مشخص‌تر، و ترکیبهای صحنه از قواعد تعادل و قرینه سازیهای رایج در سده‌ی گذشته دور شدند. البته باید گفت که این دستاورد تازه پس از ۱۸۰۰ کاربرد گسترده‌تری یافت.

از نورپردازی در دوران بازگشت سلطنت در انگلستان اطلاعات کمی داریم. چون نمایشها بعدازظهر اجرا می‌شدند، نور صحنه را احتمالاً پنجره‌های داخل تالار نمایش تأمین می‌کردند. همچنین می‌دانیم که در بالای صحنه، در پشت پروسینیوم شمعدانهای بزرگی آویخته می‌شدند. پیپز[۱۹۴] در یادداشتهای روزانه ی خود نوشته است که نگاه کردن به شمعهای داخل تالار سرم را به درد می‌آورد. به احتمال زیاد در حوالی ۱۶۷۳ نور زمینی معمول بوده است، زیرا در یك نقاشی مربوط به آن دوره این نور قابل رؤیت است. از آنجا که غالب بازیها در پیش صحنه (یا اِپرون) انجام می‌شد، جایگاه تماشاگران و صحنه در طول نمایش روشن بود.

در ۱۷۴۴ بر «نرده‌ها»یی که در پشت هر یك از بالها قرار داشت چراغهایی را روشن می‌کردند، و به وسیله‌ی «نوربندهای صحنه»[۱۹۵] (صفحه‌هایی که بین منبع نور و صحنه قرار داشتند، و به وسیله‌ی آنها جلوی نور را سد می‌کردند) آن را کم و زیاد می‌کردند. در میان فهرست اموال تئاتر کاونت گاردن در این سال به ۱۲ جفت «نرده‌ی صحنه»، ۲۴ عدد «نوربند صحنه»، و ۱۹۲ شمعدان اشاره شده است. نور زمینی بر روی اهرمهایی نصب می‌شد که هنگام بستن نور این اهرمها نور را به زیر کف صحنه می‌بردند. نور چراغهای روغنی نیز در نقاط مختلف توسط نور تاب[۱۹۶] تلطیف می‌شد. مشکل بتوان تعیین کرد این شیوه‌ی نورپردازی از چه زمانی آغاز شده است، اما احتمال دارد که در دوران بازگشت سلطنت معمول شده باشد، زیرا در همین دوران در کشورهای دیگر اروپایی همین شیوه معمول بود.

اگرچه گاریك را به عنوان اصلاح کننده‌ی روش نورپردازی‌ی صحنه در ۱۷۶۵ می‌شناسند، اما خاستگاه این شیوه معلوم نیست. چنین به نظر می‌رسد که گاریك جای همه‌ی منابع نور مرئی را در صحنه تغییر داده و برای شدت بخشیدن به نور از چراغهایی بهتر و از نورتاب استفاده کرده است. در سراسر ۱۷۷۰ دولوتربورگ تغییرات دیگری در نورپردازی به وجود



تصویر ۳۲.۱۱. ▫ طرحی از دو لوتربورگ، برای صحنه‌ی زندان. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

آورد. او برای بازتاباندن نور از پرده‌های ابریشمین استفاده می‌کرد و احتمالاً برای تلطیف نور نیز توری ابریشمی به کار می‌برد، و در نتیجه برای نخستین بار تسلط قابل ملاحظه‌ای بر رنگ و حالت نور صحنه به دست آورد. این توجه روزافـزون به نورپردازی هزینه‌های زیر را در بر داشته است: در ۱۷۴۵ تئاترها حدود ۳۴۰ پوند در سال صرف نورپردازی می‌کردند، در حالی که در سال ۱۷۷۰ این هزینه به ۱۹۷۰ پوند در سال بالغ می‌گردید.

پس از اختراع چراغ آرگان[۱۹۷]، یا «پاتنت»، در ۱۷۸۵ نورپردازی پیشرفت زیادی کرد. این چراغها دارای فتیله‌های استوانه‌ای و حباب شیشه‌ای بودند، و با فشار هوا مقدار اکسیژن و نفت مورد نیاز را برای سوخت تنظیم می‌کردند (چیزی شبیه چراغ توری). این چراغها نور بسیار بیشتر و یکدست‌تری از چراغهای پیشین داشتند. پس از این اختراع، چراغ

نفتی جای شمع را گرفت. از طرفی چون حباب این چراغها قابل رنگ آمیزی بود، لذا نورپردازی‌ی رنگی نیز در صحنه‌های انگلیسی رو به افزایش نهاد.

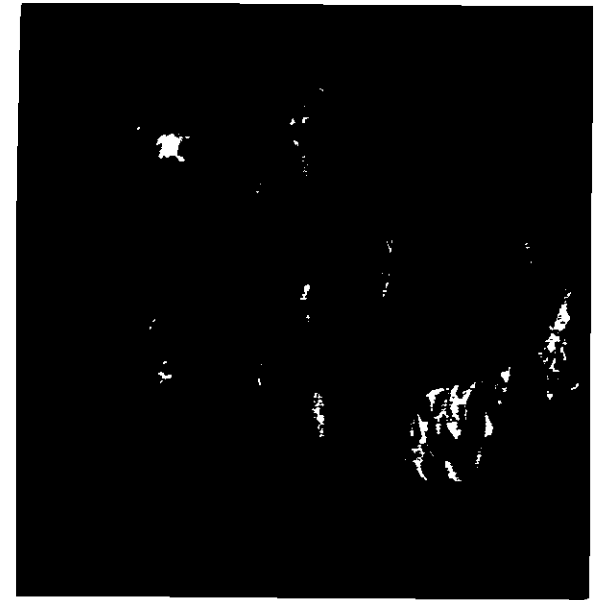
پیشرفت نورپردازی و افزایش امکانات خلق صحنه‌های تخیل‌انگیز مدیران تئاتر را بر آن داشت تا بیشترین بخش نمایش را به پشت پروسینیوم منتقل کنند. این گرایش در طول سده‌ی هجدهم تحول کامل خود را نیافت، و در این دوره هنوز جایگاه تماشاگران به عنوان بخشی از نمای عمومی‌ی صحنه نورپردازی می‌شد.

طراحی لباس ۱۶۶۰ـ۱۸۰۰

غالب اصول حاکم بر لباس نمایش بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰، با اصول پیش از تشکیل ملل مشترک‌المنافع، و سده‌ی هفدهم فرانسه تفاوت زیادی نداشت. از آنجا که در این نمایشها دوره و محل داستان حایز اهمیتی نبودند، اکثر شخصیتهای نمایش لباس ِ معاصر خود را در برمی‌کردند. بعلاوه، چون مکتب نئوکلاسیسیسم طبیعت را بهٔ صورتی آرمانی می‌نگریست، شخصیتها معمولاً تا حد ممکن لباسهای مجلل می‌پوشیدند؛ هر چند، در این دوره نیز، همچون دوره‌های گذشته، همان لباسهای معاصرِ خود را با تغییر اندکی به کار می‌بردند. در این دوره شخصیتهای کلاسیك لباس رومی‌وار[۱۹۸] می‌پوشیدند، و شخصیتهای مربوط به خاورمیانه با دستار، شلوارهای کیسه‌ای، و روپوشهای بلند مخملی به صحنه می‌آمدند. همچنین بازیگران زنی که در نقشهای کلاسیك یا مردم خاورمیانه ظاهر می‌شدند، معمولاً کلاههایی پر دار بر سر می‌نهادند و ضمایم معدود اما غیرمتعارفی بر لباسهای معاصر خود می‌افزودند. غالب بازیگران زن در تراژدیها، تا حدود سال ۱۷۵۰، پیراهنی از مخمل سیاه به بر می‌کردند، اما پس از این تاریخ پوشیدن لباس برطبق مد روز رواج روزافزونی گرفت.

اما لباسهای قراردادی در مورد معدودی از شخصیتها همچنان ادامه یافت. مثلاً بازیگر نقش فالستاف با چکمه‌ی نجیب‌زادگان (شوالیه‌ها) و یقه‌ی حلقوی چین‌دار، و نقش ریچارد سوم با لباسی به شکل کدو تنبل با رانهای پف کرده به صحنه می‌آمد، و لباس نقش هنری هشتم از نقاشیهای هولبایـن[۱۹۹] اقتباس می‌شد. قراردادهای دیگر عبارت بودند از لباس سیاه برای نقش هملت، لباس سیاه و پوست خز برای نقش شاه‌لیر که گاه لباس روز هم می‌پوشید، و یونیفورم افسر ارتش بریتانیا برای مکبث.

گرایش به واقعگرایی و سندیت و انطباق تاریخی‌ی بیشتر در دهه‌ی ۱۷۴۰ آغاز شد. در سال ۱۷۴۱، چارلز مك لین[۲۰۰] برای شخصیت شیلاك لباسی از گاباردین سیاه، شلواری با ساقهای بلند، و کلاهی سرخ انتخاب کرده بود، که به نظر او لباسی واقعگرا برای شخصیت یهودیان بود. پس از ۱۷۵۰، دیوید گاریك برای نمایشنامه‌هایی که پیش از تشکیل ملل مشترك‌المنافع نوشته شده بودند از لباسهای دوران الیزابت استفاده می‌کرد، اگر چه همچنان در نمایشنامه‌هایی که پس از ۱۶۶۰ نوشته شده بودند از لباسهای سده‌ی هجدهم استفاده می‌کرد. لباسهای گاریك نه از نظر تاریخی دقیق بودند و نه از منطق



تصویر ۳۳.۱۱. صحنه‌ی نمایش در نمایش از نمایشنامه‌ی هملت. این صحنه را فرانسیس هیمن نقاشی کرده است، که در دهه‌ی ۱۷۳۰ طراح و نقاش تئاتر درووری‌لین بود. این صحنه مربوط به لحظه‌ای است که کلودیوس خشمگین شده از جای خود برمی‌خیزد. هملت در طرف راست، پایین صحنه بر زمین نشسته است. لباس شخصیتها در این تصویر قابل توجه است. کتابخانه‌ی فولگر شکسپیر، واشینگتن، دی. سی.

پیوسته‌ای پیروی می‌کردند، اما شیوه‌ی لباس پوشیدن او نشان از توجهی داشت که نسبت به واقعگرایی‌ی تاریخی و انعکاس آن در لباس بازیگران پیدا شده بود. در ابتدا روشی برای طراحی‌ی لباسهای تاریخی وجود نداشت، اما در ۱۷۵۷ در لندن کتابی به نام منابع تاریخی لباس[۲۰۱] منتشر شد. این مجموعه از نقاشیهای هولباین، وان دایك[۲۰۲]، هولار[۲۰۳]، و دیگران اقتباس شده بود، و «لباس شخصیتهای اصلی تئاتر انگلیس را نیز ضمیمه داشت». جوزف استروت[۲۰۴] پس از دیدن این کتاب بر آن شد تا در کتاب پوشاك مردم



تصویر ۳۴.۱۱. (•) دیوید گاریك در نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر. لباس و آرایش صحنه قابل توجه است. برگرفته از کتاب زندگی و دوران شکسپیر.



تصویر ۳۵.۱۱. (•) طرحهایی از لباس روز مردم انگلیس در سده‌ی هجدهم، که بویژه زنان بازیگر در صحنه استفاده می‌کردند.

تصویر ۳۶.۱۱. (•) طرحهایی از لباس روز مردم انگلیس در سده‌ی هجدهم.



انگلستان(۲۰۵) اطلاعات دقیقتری فراهم آورد. طراحی‌ی لباس تا سده‌ی نوزدهم به اندازه‌ی طراحی‌ی صحنه پیشرفت نکرد.

بین ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰، منبع اصلی تأمین لباس انبار لباس شرکتها، و لباسهای موجود بازیگران بود. هر شرکتی یك «انبار مشترك» لباس برای خود داشت، که لباسها را به دقت بایگانی می‌کرد و مدام بر تعداد آنها می‌افزود. در طول سده‌ی هجدهم بودجه‌ی لباس شرکتها بیش از بودجه‌ی دکور آنها بود. انبار لباسها گاه بسیار وسیع می‌شد، زیرا نه تنها هیچ قطعه‌ای کنار گذاشته نمی‌شد بلکه لباسهای موجود مدام تعمیر و اصلاح می‌شدند. هنگامی که در سال ۱۷۶۱ یك صحنه‌ی تاجگذاری به نمایش در آمد، گاریك لباسهایی به کار گرفت که از سال ۱۷۲۷ در انبار



تصویر ۳۷.۱۱. (•) دیوید گاریك در چهار نقش بزرگ تراژدی و چهار نوع لباس خود.



تصویر ۳۸.۱۱. (•) ساراسیدُنز در نقش لیدی مکبث که در تئاتر درووری‌لین اجرا شد (۱۷۸۵).

بایگانی شده بودند. در اواخر دهه‌ی ۱۷۶۰، تعداد لباس کاونت گاردن چندان زیاد شده بود که ناچار یك انبار ضمیمه به ساختمان تئاتر افزود.

با نگاهی اجمالی بر این تجربه‌ها چنان می‌نماید که شرکتهای نمایشی برای مجموعه‌های نمایشی (رپرتوار)ی خود لباسهای مناسب و کافی تأمین می‌کرده‌اند، اما این امر کاملاً واقعیت ندارد. در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم یك شرکت نمایشی هر سال تنها حدود ۱۲ دست لباس نو برای زنان و حدود ۱۲ دست لباس برای مردان به بایگانی‌ی لباس خود می‌افزود. با توجه به اینکه هر شرکتی حدود ۷۰ تا ۸۰ اجراکننده در اختیار داشت، و حدود ۷۵ تا ۸۰ نمایشنامه در مجموعه‌ی نمایشی‌ی آن در گردش بود، و اگر فرض کنیم که هر شرکتی تنها متکی به لباسهای انبار خود بوده باشد، می‌توان تصور کرد که بقیه‌ی بازیگران احتمالاً لباسهای کهنه و غیرمؤثری به بر می‌کردند. به همین جهت غالب بازیگران ناچار بودند که لباسهای صحنه‌ی خود را خودشان تأمین کنند.

برخی از بازیگران برای تأمین لباس خود تقاضای بودجه‌ی جداگانه‌ای می‌کردند و این بودجه گاه در اختیار آنان قرار داده می‌شد. از اینرو علاقه‌ی بازیگران به پوشیدن لباسهای هر چه مجلل‌تر راه به رقابتهای شدیدی می‌برد. در نتیجه، لباس در نمایشهای انگلیسی معمولاً نماینده‌ی توان مالی و اعتبار بازیگر بود و نه شخصیتی که نقش آن را ایفا می‌کرد. گاه لباس بازیگر فقیری در نقش یك ملکه، در کنار بازیگر متمولی که نقش یکی از درباریان را ایفا می‌کرد بسیار کهنه و مندرس می‌نمود.



تصویر ۳۹.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی پدر رومی نوشته‌ی وایتهد در تئاتر دروری‌لین، ۱۷۵۰. لباسهای رومی‌وار مردان، و طرحهای افزوده شده بر شانه و سینه‌ی لباس زنان در این طرح قابل توجه است. کتابخانه‌ی فولگر شکسپیر، واشینگتن، دی. سی.

انبار لباس در اختیار همه‌ی بازیگران بود، و مسؤول لباس یك شرکت تنها وظیفه داشت که لباس را بر تن بازیگران جا بیندازد، و بازیگران آزاد بودند هر نوع لباسی را که می‌خواهند برگزینند. در اواخر سده‌ی هجدهم این آزادی تا حدی محدود شد، زیرا در این دوره توجه به تناسب لباس با شخصیت نمایش افزایش یافت و مسؤولان لباس اختیارات بیشتری در تحویل لباس به بازیگران کسب کردند. روی هم رفته، با استانده‌های امروزی، لباس صحنه در سده‌ی هجدهم وضع نابسامانی داشت.

مسؤول لباس یك شرکت علاوه بر حفظ و تعمیر لباسها، موظف بود که گاه تغییراتی نیز در آنها بدهد، و کمبودها را خریداری کند، و سالانه فهرستی از لباسهای موجود در انبار تهیه کند.

بازیگران و بازیگری، ۱۶۶۰ـ۱۸۰۰

مهمترین نوآوری دوران بازگشت سلطنت استخدام زنان در شرکتهای نمایشی بود. در ۱۶۶۱ دیونانت و کیلیگرو گروه کاملی از زنان بازیگر در اختیار داشتند. پس از این دوره مردان تنها در نقش زنانی همچون جادوگران یا پیرزنان مضحك ظاهر می‌شدند، و این رسم تا پایان سده‌ی هجدهم جاری بود.

بین ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ نوآموزان به صورت آزمایشی به گروه می‌پیوستند، و از طریق مشاهده‌ی بازیگران با سابقه کسب تجربه می‌کردند. در دهه‌های ۱۶۶۰ و ۱۶۷۰، دیونانت و کیلیگرو مدرسه‌ای برای تربیت بازیگر تأسیس کردند، و در دهه‌ی ۱۷۴۰ چارلز مك لین سرپرستی‌ی یك مدرسه‌ی بازیگری را برعهده گرفت. بعدها شریدان نیز مدرسه‌ای تأسیس کرد، اما هیچیك از این دو موفقیتی احراز نکرد. بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۰ در تئاتر دروری لین بازیگران جوان هفته‌ای سه جلسه تعلیم آواز و رقص می‌گرفتند، و گاه بازیگران با تجربه با دریافت حق‌التدریس نوآموزان را تعلیم می‌دادند. پس از ۱۷۵۰ گاریك خود آموزش بازیگران جوان را بر عهده گرفت، و ریچ نیز چند بازیگر پانتومیم را تعلیم داد. اما این گونه اقدامات تداوم نداشت، و در حقیقت غالب بازیگران با آزمون و خطا تجربه اندوزی می‌کردند.

نوآموزان، یا بازیگران «کارآموز» در طول یك فصل نمایشی تعداد زیادی نقشهای کوچك را برعهده می‌گرفتند، و به این طریق نقش مناسب خود را در آینده پیدا می‌کردند. نوآموزان پس از چند سال وارد یك «رشته‌ی حرفه‌ای»[۲۰۶] (حوزه‌ی محدود و معینی از تیپها) می‌شدند، و غالباً تا پایان دوره‌ی فعالیت خود در همین محدوده می‌ماندند. مشکل بتوان تعیین کرد که این «رشته‌های حرفه‌ای» چه موقع و چگونه پدید آمدند، زیرا احتمالاً سابقه‌ی آن به پیش از تشکیل ملل مشترك‌المنافع باز می‌گردد. در اواخر سده‌ی هجدهم چهار رشته‌ی کاملاً متمایز به وجود آمده بود: (۱) بازیگران نقش اول؛ (۲) بازیگران نقش دوم؛ (۳) بازیگران نقش سوم، یا خط سوم (که «بانوان عابر» یا «آقایان عابر»خوانده می‌شدند)؛ و (۴) کارآموز یا پادو. بازیگران نقش اول مسؤول ایفای نقش قهرمانان تراژدی و کمدی‌ی سبك[۲۰۷] بودند. ممکن بود یك بازیگر نقش دوم یا حتی سوم که محبوبیت فوق‌العاده‌ای کسب می‌کرد، دستمزدی معادل یك



تصویر ۴۰.۱۱. (●) دیوید گاریك، طرف راست، در نقش آبل دراگر، در نمایشنامه‌ی کیمیاگر اثر بن جانسن.

بازیگر نقش اول دریافت کند. رده بندی‌ی دیگری نیز برای بازیگرانی که دارای مهارتها و تخصصهای ویژه بودند وجود داشت، مثل بازیگران نقش کمدیهای مبتذل[۲۰۸]، «بانوی آوازه خوان»، مردان پیر، تیپهای غیرمتعارف، جادوگران، و عجوزگان.

دامنه‌ی تخصص و مهارت بازیگران به استعداد آنها، و نیز به وسعت شرکت نمایشی بستگی داشت. شرکتهای کوچک محلی به بازیگرانی با دامنه‌ی وسیعتری از مهارتها نیاز داشتند؛ و تنوع نقش در شرکتهای بزرگ لندنی برای یك بازیگر محدودتر بود. غالب بازیگران دارای دو نوع مهارت بودند: نمایشهای جدی و کمدی؛ و معمولاً به ندرت بازیگری در هر دو رشته به حد والایی می‌رسید. «رشته‌ی حرفه‌ای» بستگی به سن بازیگر نداشت، مثلاً گاریك تا سن پنجاه و نه سالگی نقش هَملت را ایفا می‌کرد، و زنان بازیگر گاه تا پایان عمر در نقش ژولیت جوان ظاهر می‌شدند. وجود «رشته‌ی حرفه‌ای» موجب شده بود که نقشها مالك پیدا کنند، و به محض آنکه بازیگری در یك تیپ جا می‌افتاد، تا زمانی که عضو آن گروه بود آن تیپ یا نقش متعلق به او بود. وجود مجموعه‌های نمایشی (رپرتوارها) همچنین بازیگران را وامی‌داشت نقشهای زیادی را بیاموزند تا قادر باشند در عرض ۲۴ ساعت پس از اعلام شرکت، خود را برای ایفای هر یك از نقشها مهیا سازند. چون بازیگران خود را مالك نقشهای خود می‌شناختند، هرگاه بازیگر معروف و ماهری وارد یك گروه می‌شد، برای تقسیم دوباره‌ی نقشها حسادتها و بحرانهای بسیاری سر برمی‌آورد. این مسأله در اواخر سده‌ی هجدهم افزایش بیشتری یافت، زیرا شرکتها در این دوره برای هر رشته‌ی حرفه‌ای بیش از یك بازیگر استخدام می‌کردند. تعداد نقشهای اولی که بازیگران در یك مجموعه‌ی نمایشی برعهده می‌گرفتند متنوع بود. خانم اُلدفیلد حدود بیست و شش نقش، بارتن بوث حدود سی و پنج نقش، و گاریك نود و شش نقش اول را در مجموعه‌ی نمایشی خود بازی کردند.

بازیگران نقشهای دوم و سوم به صورت فصلی استخدام می‌شدند، اما بازیگران نقش اول معمولاً قراردادهای دراز مدتی داشتند، اگر چه این زمان هرگز از پنج سال فراتر نمی‌رفت. مك لین پس از ۱۷۴۳ تنها قراردادهای کوتاه مدت می‌بست، و شیوه‌ی او منجر به پیدایش بازیگران «ستاره» شد؛ رسمی که در تئاتر سده‌ی نوزدهم به اوج خود رسید. «ستاره‌گری» یا قرارداد بستن به عنوان ستاره در سده‌ی هجدهم مورد توجه فراوانی قرار گرفت، زیرا در این دوره بازیگران مهم لندن در طول تعطیلات کوتاه تابستانی به شهرستانها و حومه‌های لندن می‌رفتند و در آنجا همچون «ستاره»ای مورد استقبال قرار می‌گرفتند.

درآمد بازیگران نیز تنوع بسیاری داشت. بازیگران به صورت هفتگی، و برای روزهای اجرای نمایش دستمزد می‌گرفتند؛ هرگونه تعطیلی‌ی تئاترها موجب کاهش درآمد آنان می‌شد. درباره‌ی دستمزد بازیگران، بجز بازیگران نقش اول، تا پیش از ۱۷۵۰ اطلاع کمی داریم. در دهه‌ی ۱۶۹۰ خانم باری سالانه ۷۰ پوند دستمزد می‌گرفت؛ در دهه‌ی ۱۷۴۰ درآمد سالانه‌ی یك بازیگر مشهور حدود ۱۸۰ پوند بود؛ در دهه‌ی ۱۷۶۰ دستمزد چهار رده‌ی بازیگری به ترتیب ۲۸۷ پوند، ۱۴۸ پوند، ۷۰ پوند، و ۴۲ پوند بود؛ از سال ۱۷۹۰



تصویر ۴۱.۱۱. صحنه‌ی اتاق خلوت از نمایشنامه‌ی هملت، در اوایل سده‌ی هجدهم. لباسهای سده‌ی هجدهمی‌ی هملت و ملکه قابل توجه است. از کتاب آثار شکسپیر، جلد پنجم (۱۷۰۹).

تعدادی از بازیگران پرآوازه سالانه بیش از ۳۰۰ پوند دستمزد داشتند.

البته علاوه بر این دستمزدهای گزارش شده، مبالغی از سود ویژه‌ی شرکت هم نصیب بازیگران شرکتها می‌شد. شیوه‌ی پرداخت سود ویژه به گروه بازیگران از دهه‌ی ۱۶۶۰ متداول گردید، و از اواخر دهه‌ی ۱۶۸۰ این سود جزء حقوق افراد عضو شد. پس از ۱۶۹۵ بترتن این سود ویژه را برای جذب بازیگران می‌پرداخت. پس از سال ۱۷۰۰ این شیوه گسترش یافت تا آنکه به تدریج شامل همه‌ی اعضای تئاتر شد. بازیگران عمده‌ی شرکت سهم جداگانه‌ای نیز دریافت می‌کردند، اما بازیگران نقشهای پایینتر و اعضای دیگر شرکت تنها همان سود سالانه را، پس از کسر مخارج تئاتر، بین خود تقسیم می‌کردند. پرداخت این سود نیز شکلهای گوناگونی داشت. در آغاز سود ویژه در خلال فصل نمایشی پرداخت می‌شد، اما پس از ۱۷۱۲ یکجا و در بین ماه مارس و تعطیلات تابستانی بین اعضا تقسیم می‌گردید.

یك بازیگر محبوب ممکن بود در یك شب درآمدی معادل سود سالانه‌ی دیگران کسب کند، زیرا رسم بر آن بود که تماشاگران ثروتمند به نفع او پول بیشتری بابت ورودی بپردازند، یا با تقدیم هدایایی مثل

جواهرات یا پول نقد بازیگر مورد علاقه‌ی خود را تشویق کنند. از طرف دیگر، امکان داشت که درآمد سالانه‌ی یك تئاتر تنها کفاف مخارج تئاتر را بدهد، که در این صورت سود ویژه به کسی تعلق نمی‌گرفت. طعمه‌ی فریبنده‌ی سود ویژه گاه به مدیران تئاتر امکان می‌داد دستمزد بسیار پایینتری به بازیگران بپردازند.

اگر مدیر تئاتری صلاحیت هنری‌ی چندانی نداشت، گزینش نمایشنامه و نظارت بر امور اجرایی به بازیگری با تجربه (که «مدیر بازی» نیز خوانده می‌شد) سپرده می‌شد. بترتُن بین سالهای ۱۶۶۸ و ۱۷۰۹ مدیر بازی‌ی شرکتهای نمایشی بود، و دراین مدت وی تمام طول سال مشغول به کار بود؛ و جان ریچ بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۲ یکی از مدیران سه‌گانه‌ی بازی در تئاتر دروری لین بود. وی اداره‌ی کلیه‌ی تمرینها و اجرای نمایشهای پانتومیم و سرگرم‌کننده را نیز برعهده داشت. همو بود که بازیگرانی همچون جیمز کین، لیسی رایان، و جیمز لیسی را برای نمایشهای خود استخدام کرد؛ چارلز مك لین از سال ۱۷۳۴ تا ۱۷۴۳، و گاریك از سال ۱۷۴۷ تا ۱۷۷۶ مسؤول اداره‌ی مجموعه‌ی نمایشی در تئاتر دروری لین بوده‌اند.

نظارت بر سه تمرین اولیه‌ی نمایشها وظیفه‌ی نویسنده‌ی نمایشنامه بود. وی ظاهراً بازیگران را در تفسیر نقشها یاری می‌کرد، و پس از آن مدیر بازی کار را ادامه می‌داد. با معیارهای امروزی، مدت تمرینها کوتاه و معدود بود؛ معمولاً تمرینهای روزانه از ۱۰ صبح تا یك ساعت بعد از ظهر، و به ندرت بیش از دو هفته طول می‌کشید. گاریك وسواس بیشتری داشت، و گاه تا هشت هفته تمرین می‌کرد. برای تعیین خطوط حرکت بازیگران (بلاکینگ)[۲۰۹] وقت زیادی صرف نمی‌شد، و بازیگران از راه تجربه می‌آموختند چگونه در صحنه حرکت کنند، و چه موقع صحنه را به بازیگر نقش اول بسپارند. غالب صحنه‌ها در پیش صحنه یا در جلوی صحنه‌ی اصلی بازی می‌شدند، و تماشاگران همانقدر مخاطب قرار می‌گرفتند که شخصیتهای نمایشی. به ندرت مبلمانی در صحنه وجود داشت، از اینرو بازیگران غالباً در طول نمایش می‌ایستادند، و کوشش زیادی برای واقعگرایی به عمل نمی‌آمد. بازیگران در طول تمرین تصویر کامل شخصیت مورد نظر را ارائه نمی‌دادند، در نتیجه نوآوری و خلاقیت بازیگر معمولاً تا روز اجرا بر همه پوشیده بود، و روز اول اجرا هم بازیگران نقش مقابل و هم تماشاگران برای نخستین بار چهره‌ی واقعی‌ی شخصیت مورد نظر را می‌دیدند. تمرینهای مختصر و کلی باعث می‌شد که در شب افتتاحِ نمایش بازیگران معمولاً به نقش خود مسلط نباشند و بیشتر به بدیهه سازی متوسل شوند. موقعیت تثبیت شده و محبوبیت برخی از بازیگرانِ ممتاز گاه آنها را سهل‌انگار و فراموشکار بار می‌آورد، در نتیجه مدیر بازی انضباط را با اِعمال جریمه برقرار می‌کرد. کسانی که بر سر تمرینها دیر حاضر می‌شدند، یا دیالوگ خود را فراموش می‌کردند، و یا از پذیرفتن نقشی که به آنها محول می‌شد سر باز می‌زدند برطبق ضوابط پیچیده‌ای جریمه می‌شدند.

مراحل مختلف تولید یك نمایش بستگی‌ی زیادی به کار سوفلور داشت. سوفلور موظف بود برای نمایشنامه‌های تازه مجوز دریافت کند؛ دیالوگهای هر بازیگر را جداگانه نسخه‌برداری کند؛ بر حسن اجرای تمرینات نظارت داشته باشد؛ و جریمه‌ها را تعیین کند.

وی همچنین وظیفه داشت در طول اجرا تغییرات صحنه و لحظه‌ی آغاز موسیقی را با اشاره اعلام کند، و تسهیلات لازم را برای بازیگران نقش اول فراهم آورد. سوفلور در طول اجرای نمایش نیز دیالوگ کسانی را که فراموش می‌کردند به نجوا یادآوری می‌کرد. یادداشتهای سوفلورهایی نظیر جان داونز[۲۱۰]، ویلیام چت وود[۲۱۱]، و ریچارد کراس[۲۱۲] از منابع پر ارزش مورخان تئاتر به شمار می‌رود.

بازیگری در سده‌ی هجدهم در تئاتر انگلیس آمیزه‌ای از سنت و بدعت بود. ماهیت نقشها، و تفسیرهایی که بر چگونگی‌ی ارائه‌ی شخصیتهای نمایشنامه‌ها وجود داشت، از نسلی به نسل دیگر، و سینه به سینه منتقل می‌شد. وقتی بازیگری وارد شرکت می‌شد و جای بازیگر دیگری را در مجموعه‌ی نمایشی می‌گرفت، لازم بود رشته‌ی مورد نظر و خط و ربط آن نقش در آن شرکت را نیز فرا گیرد، زیرا مجموعه‌ی نمایشی‌ی شرکت نمی‌توانست و لازم نبود که خود را با تفسیرها و یا احتمالاً نوآوریهای او منطبق کند. از آنجا که بازیگری از سنتی قدیمی پیروی می‌کرد، لذا عرضه‌ی فرایافتی تازه از یك شخصیت، یا حتی شیوه‌ای تازه برای ادای دیالوگ، می‌توانست جنجال آفرین باشد. چارلز مك لین در ایفای نقش شیلاك (در تاجر ونیزی) از تفسیرهای سنتی‌ی کمدیهای متبذل فاصله گرفت، اما گاریك شهرت خود را با انطباق دقیق نقشهایش بر سنن موجود به دست آورد.

سبك بازیگری میان سبك رسمی و سبك واقعگرا در نوسان بود. تا حدود ۱۷۵۰، ادای دیالوگ شیوه‌ای خطابه‌ای داشت، و بترتُن، بوث، و کین به بهترین وجهی از عهده‌ی آن برمی‌آمدند. سپس مك لین و گاریك اقتباس از زندگی روزمره را الگوی خود قرار دادند، هر چند این دو نیز واقعیت را آرمانی تصویر می‌کردند. در دهه‌ی ۱۷۴۰ این دو سبك دچار تضاد شدیدی شدند. یکبار گاریك، نماینده‌ی سبك واقعگرا، و کین، سردمدار سبك سنتی، در نمایشنامه‌ای نقش مقابل یکدیگر را ایفا کردند، و گاریك از این رقابت پنهانی پیروزمند برآمد، و این پیروزی موجب استقرار رهیافت واقعگرایانه در ادامه‌ی سده‌ی هجدهم گردید. این پیروزی همچنین در سبك بازیگری درتئاترهای دیگر نیز مؤثر افتاد، و جنبشی را در مقابل کلی بافی و آرمانگرایی‌ی نئوکلاسیکها پایه‌گذاری کرد، و پس از آن شخصیت‌پردازی جنبه‌ای مشخص‌تر و فردی‌تر یافت. البته سبك نئوکلاسیسیسم و شیوه‌ی خطابه‌ای، حتی در میان بازیگران گروه گاریك همچنان به مقاومت خود ادامه می‌داد، چنانکه گاه در نمایشنامه‌ای دو سبك کاملاً متمایز در بازیگری و لباس در کنار هم به چشم می‌خورد.

به رغم همه‌ی تغییرات، برخی از سنتها تا حدودی پایدار ماندند، و همین امر واقعگرایی‌ی سده‌ی هجدهم را از واقعگرایی‌ی امروزی جدا می‌سازد. از ویژگیهای سبك بازیگری در سده‌ی هجدهم نخست آن بود که بازیگر تا حد ممکن در جلوی صحنه بازی می‌کرد. دیگر آنکه به قول گزارشگری از آن دوره «آنها هرگز پشت خود را به تماشاگران نمی‌کنند، و حتی به ندرت نیمرخ خود را به طرف تماشاگران می‌گیرند.» آنها همچنین پس از هر گفتار صحنه را به بازیگر دیگر می‌سپردند. یکی از شاهدان در سده‌ی هجدهم می‌نویسد: «بی‌هیچ تنوعی یکی از بازیگران به

چپ صحنه و بازیگر مقابل به طرف راست صحنه می‌رود و برعکس». ویژگی‌ی دیگر عبارت بود از «فریادهای کشدار و ساختگی، بانگهای بلند، و حرکات اندام برای تأکید بر آهها و اوهها، و از حال رفتنهای متناوبی که ضمن آن بازیگری با تمام وزن خود بر کف صحنه می‌افتد، و از این سقوطهای پیاپی صداهای مهیبی ایجاد می‌شود.»

در نیمه‌ی اول سده‌ی هجدهم بازیگران جملات خود را با وزنی کشدار و آهنگین بیان می‌کردند، اما پس از گاریک، بازیگران می‌کوشیدند جملات را تا حد ممکن «طبیعی» ادا کنند. در طول سده‌ی هجدهم بازیگران قطعات مختلف دیالوگ خود را به دو دسته‌ی «گفتار عادی» و «گفتار پرحرارت» (یا نقطه‌ی اوج) تقسیم می‌کردند. «گفتار عادی» با «صدای طبیعی»، و «گفتار پر حرارت» با قوت و شدت بسیار ادا می‌شد. پس از هر نقطه‌ی اوج رسم بر آن بود که تماشاگران همانجا، در وسط نمایش کف بزنند، زیرا به صحنه آمدن بازیگران در پایان نمایش برای پاسخ به تشویق تماشاگران هنوز متداول نشده بود. روی هم رفته می‌توان گفت که سبک اجرای بازیگران در سده‌ی هجدهم بسیار شبیه به شیوه‌ی بازیگری در اپراهای امروزی بوده است.

دوره‌ی میان ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ به دوره‌ی بازیگران ممتاز مشهور است. در این دوره تعداد زیادی بازیگر ممتاز سر برآوردند که در اینجا معدودی از آنها را نام می‌بریم. از بازیگران پیش از تشکیل ملل مشترک‌المنافع، که پس از بازگشت سلطنت نیز فعالیت داشتند، مایکل ماهون[۲۱۳] (حدود ۱۶۲۰ـ۱۶۸۴) و چارلز هارت[۲۱۴] (؟ ـ ۱۶۸۳)، بازیگران نقش اول شرکت کیلیگرو، از همه مشهورتر بودند. از گروههای نمایشی‌ی جوانتر مشهورترین بازیگران عبارت بودند از ادوارد کیناستن[۲۱۵] (حدود ۱۶۴۰ـ۱۷۰۶)، که در آغاز در نقش زنان ظاهر می‌شد (به اصطلاح «زن پوش» بود)، و بعدها نقش قهرمانان را برعهده گرفت؛ جیمز نوکز[۲۱۶] (؟ـ ۱۶۹۶)، بازیگر نقش شوهران ابله و پیر، اشخاص جلف و بی‌دست و پا، و زنان پیر و احمق؛ کیو آندرهیل[۲۱۷] (حدود ۱۶۴۳ـ۱۷۱۰)، بازیگر مشهور کمدیهای سبک؛ هنری هریس[۲۱۸] (؟ـ۱۶۸۲)، دوست و رقیب بترتن؛ ویلیام مونتفورت[۲۱۹] (۱۶۶۴ـ۱۶۹۲)، بازیگر نقش کمدیهای بازگشت سلطنت؛ و جان لیسی (؟ـ۱۶۸۱) بازیگر درخشان نقشهای کمدی. اما مهمترین بازیگر دوران بازگشت سلطنت تامس بترتن (حدود ۱۶۳۵ـ۱۷۱۰) بود. بترتن از سال ۱۶۶۰ تا ۱۷۰۹ نقشهای قهرمانی و نقش اول نمایشهای تراژدی را بازی می‌کرد، و معمولاً بهترین بازیگر زمان خود شناخته می‌شود. بترتن نقشهای متنوع و زیادی را در کمدی و تراژدی اجرا کرد، اما احتمالا بهترین نقشهای او هملت، اتللو، هاتسپور، و بروتوس بوده‌اند. بترتن در تمام طول نمایش کاملاً در حال و هوای نقش خود می‌ماند، و به واسطه‌ی تمرکز، قدرت بازیگری، و شیوه‌ی بیان خود تحسین عمومی را به خود جلب می‌کرد، و سبک رسمی و بیان فصیحش او را الگوی بازیگران دیگر ساخته بود. سه بازیگر ممتاز زن نیز در تئاتر سده‌ی هجدهم انگلستان قابل ذکرند: نل گوین[۲۲۱]، خانم باری[۲۲۲]، و خانم بریس گریدل[۲۲۳]. دوران بازیگری‌ی نل گوین (۱۶۵۰ـ۱۶۸۷) کوتاه بود، بین ۱۶۶۵ و ۱۶۶۹؛ اما همین مدت کافی بود تا شهرت او را به عنوان کمدین (بویژه هنگامی که لباس



تصویر ۴۲.۱۱ (ه): نل گوین، بازیگر نقشهای کمدی.

مرد می‌پوشید)، رقصگر، و گوینده‌ی پیش درآمدهای کنایی و قطعات اختتامیه تثبیت کند. الیزابت باری (۱۶۵۸ـ۱۷۱۳) بازیگر نقش مقابل بترتن در تراژدی بود؛ و آن بریس گریدل (حدود ۱۶۶۳ـ۱۷۴۸) شاگرد بترتن بود، و از سال ۱۶۸۰ تا ۱۷۰۷ به عنوان بهترین بازیگر کمدی‌ی رفتارها[۲۲۴] شهرت یافت و در اوج شهرت از کار کناره گرفت.

بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۵ مشهورترین بازیگران انگلیسی عبارت بودند از: کالی سیبر، رابرت ویلکز، تامس داگت، بارتن بوث، و آن الدفیلد. کالی سیبر (۱۶۷۱ـ۱۷۵۷) در سال ۱۶۹۰ وارد شرکت یونایتد شد، در ۱۶۹۵ به گروه ریچ پیوست و جای بازیگران پر تجربه‌ی پیش از خود را گرفت، و بزودی بازیگری سرشناس و نویسنده‌ی نمایشنامه‌های محبوبی شد. سیبر از سال ۱۷۱۰ تا ۱۷۳۳ مدیر بازی (کارگردان) تئاتر دروری لین بود، و در ۱۷۴۰ زندگینامه‌ی خود را به چاپ رساند، که یکی از مهمترین منابع ما در تحقیقات مربوط به تئاتر انگلستان بین سالهای ۱۶۹۰ و ۱۷۳۵ به شمار می‌رود. به عنوان بازیگر بهترین اجراهای خود را در نقش مردان ابله و بی‌دست و پا ارائه داد. رابرت ویلکز[۲۲۵] (حدود ۱۶۶۵ـ۱۷۳۲) کار خود را در سال ۱۶۹۱ در ایرلند آغاز کرد، و در ۱۶۹۸ یکی از بازیگران پر ارزش تئاتر دروری لین شناخته می‌شد. وی در آنجا ایفای نقش اول نمایشها را برعهده داشت و تا آخر عمر مدیر بازی‌ی نمایشها بود. با آنکه در نقشهای تراژدی نیز موفق بود، اما او را به خاطر ایفای نقش قهرمانان بی‌پروا و جذاب کمدیها بسیار ستوده‌اند. تامس داگت[۲۲۶] (حدود ۱۶۷۰ـ۱۷۲۱) بهترین بازیگر کمدیهای مبتذل، کار خود را از شرکتهای محلی گوناگون در دابلین آغاز کرد، و سپس در ۱۶۹۱ به لندن رفت. در سال ۱۶۹۵ همراه بترتن به تئاتر لینکلنز این فیلدز پیوست، و در ۱۷۱۰ به مدیریت شرکت دروری لین انتخاب شد. پس از آن بازیگری را ترک گفت، و به ندرت در نقشی ظاهر شد. بارتن بوث[۲۲۷] (۱۶۸۱ـ۱۷۳۳) نیز در حدود ۱۶۹۸ کار خود را در



تصویر ۴۳.۱۱. الیزابت باری.



تصویر ۴۴.۱۱. بریس گریدل، بازیگر انگلیسی.

دابلین آغاز کرد، و در ۱۷۰۰ به لندن رفت. وی تا سال ۱۷۱۳ بازیگر نقش دوم بود تا آنکه با ایفای نقشی در نمایشنامه‌ی کاتو(۲۲۸) نوشته‌ی آدیسُن(۲۲۹) به شهرت رسید. بوث بعدها به دستور شاه به مدیریت تئاتر دروری لین منصوب شد. وی از سال ۱۷۱۳ به عنوان بهترین بازیگر تراژدی در لندن، و جانشین برحق بترتن شناخته می‌شد، و در ۱۷۲۷ به علت بیماری از کار کناره گرفت. خانم آن اُلدفیلد(۲۳۰) (۱۶۸۳ـ۱۷۳۰) ابتدا در سال ۱۷۰۰ به صحنه رفت، و در سال ۱۷۰۴ به موفقیت و شهرت رسید. پس از بازنشسته شدنِ خانم باری و خانم برِیس‌گریدل، او را بهترین بازیگر زن در دوران خود ارزیابی کرده‌اند. آن اُلدفیلد در ایفای نقشهای جدی و کمدی هر دو مهارت داشت، اما شهرت او در نقشهای کمدی بویژه چشمگیر بود. وی اولین بازیگر زنی بود که پس از مرگ جسدش را در کلیسای وست مینیستر دفن کردند.

در سال ۱۷۳۳ این بازیگران یا مرده بودند و یا بازنشسته شده بودند. تئاتر انگلستان تا ده سال پس از آن دچار کمبود بازیگران طراز اول بود، تا آن که بازیگران ممتازی سر بر آوردند: جیمز کین(۲۳۱) (۱۶۹۳ـ۱۷۶۶) کار خود را از سال ۱۷۱۲ در دابلین آغاز کرد، و در ۱۷۱۴ به دروری لین رفت. در سال ۱۷۱۸ به گروه ریچ پیوست، و سپس به عنوان مدیر بازی برگزیده شد، و در سال ۱۷۳۴ بار دیگربه دروری لین بازگشت. هر چند سبك خطابه‌ای (تحریری)ی کین به ناحق با گاریك مقایسه شده است، اما شهرت عمده‌ی او در ایفای نقشهای کمدی همچون فالستاف(۲۳۲) بود. کین به رغم رقابت شدیدی که با



تصویر ۴۵.۱۱. چارلز مك لین در نقش شیلاك، و خانم پوپ در نقش پورتیا در صحنه‌ی محاکمه از نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی. شیوه‌ی بازیگری و لباس مك‌لین جنجالی برانگیخت، زیرا از الگوهای سنتی پیروی نکرده بود. لباسِ سده‌ی هجدهمی بر تن بازیگرانِ دیگر قابل توجه است. فولگر شکسپیر، کتابخانه‌ی واشینگتن، دی. سی.

گاریك داشت در سال ۱۷۵۱ در اوج شهرت از کار کناره‌گیری کرد.

با آنکه ابداع شیوه‌ی طبیعی در بازیگری را به گاریك نسبت می‌دهند، اما چارلز مك لین (۱۶۹۹ـ۱۷۹۷) توانست در این شیوه بر او پیشی بگیرد. مك لین، متولد ایرلند، بازیگری را در سال ۱۷۱۹ آغاز کرد، و تا ۱۷۸۹ به کار خود ادامه داد. وی در سال ۱۷۲۵ به لندن رفت، اما چون در آن موقع سبك او را یکنواخت و بدون زیر و بم می‌یافتند، در سال ۱۷۳۰ به حومه‌ی لندن رفت. وی از سال ۱۷۳۴ مدیر بازی‌ی دروری لین شد، و در سال ۱۷۴۳ همراه گاریك بازنشسته شد. پس از آن مدتی یك مدرسه‌ی بازیگری را اداره کرد، و تنها با قراردادهای کوتاه مدت در لندن و نقاط دیگر بازی می‌کرد. شهرتِ مك لین از ایفای نقشهای معدودی همچون شیلاك به دست آمد. وی همچنین کمدیهای عشق به شیوه‌ی روز(۲۳۳) (۱۷۵۹) و انسان جهانی(۲۳۴) (۱۷۸۱) را نوشت، و نقش قهرمانان منفی در این نمایشنامه‌ها را نیز خود برعهده گرفت. هر چند مك لین واقعگراتر از گاریك بود، اما دامنه‌ی محدود بازیگری و طبیعت ستیزه‌جوی او مانع شهرت بیشتر او شد. وی یکبار از دریافت پروانه‌ی نمایش طفره رفت، و همین امر شهرتی منفی برای او به بار آورد، و تا مدتها شرکتهای نمایشی با او قرارداد نمی‌بستند. مهارت او در توپ زدن (بلوف زدن)، ایفای نقش مردان احساساتی، و شخصیتهای نامتعارف مورد توجه بسیار بود.

از دهه‌ی ۱۷۴۰ تا ۱۷۷۶، دیوید گاریك(۲۳۵) (۱۷۱۷ـ۱۷۷۹) صحنه‌های تئاترهای انگلستان را به تسخیر خود در آورده بود. گاریك پس از آغاز کارش در لندن در تئاتر گودمَنز فیلدز در سال ۱۷۴۱، میان تئاترهای دروری لین و کاونت گاردن در آمد و رفت بود، تا آنکه در سال ۱۷۴۷ مدیر مشترك دروری لین



تصویر ۴۶.۱۱. دیوید گاریك در نقش مکبث و خانم پریچارد در نقش لیدی مکبث، لحظه‌ای پیش از قتل دانکن. لباس افسر ارتش بریتانیا بر تن مکبث، و لباس باب روز زنان سده‌ی هجدهم بر تن لیدی مکبث قابل توجه است. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

گردید و تا هنگام بازنشستگی در ۱۷۷۶ در این سمت ماند. گاریك نفوذ خود را هم از طریق سیاست مدیریت تئاتر، و هم از راه بازیگری بر تئاتر انگلستان گسترش داد. وی علاوه بر آنکه مدیری دقیق و فداکار بود، در بازیگری نیز بدعتهای متعددی بر جای نهاد. گاریك در بازیگری از انعطاف چشمگیری برخوردار بود، و تقریباً در هر نوع نقشی ظاهر می‌شد. از میان نقشهای او لیر، مکبث، و هملت را بهترین کارهای او شمرده‌اند. وی چهره‌ای انعطاف‌پذیر، چشمانی با نفوذ، و اندامی روایتگر داشت، که همه‌ی این امکانات را در پانتومیمها و میان پرده‌ها نیز به نمایش می‌گذاشت، و به خاطر همین نمایشها نیز مشهور شد. وی صدایی دلنشین و مهارپذیر، اما، تا حدی کم جان داشت. گاریك با قدرت تمرکز بی‌نظیرش قادر بود هر نقش و موقعیتی را واقعیت بخشد، و بالاتر از همه، قادر بود پیچیدگیهای هر نقشی را هضم کند، و آن را پر محتواتر از همه‌ی معاصران خود القا نماید. گاریك را گاه بزرگترین بازیگر انگلیسی‌ی همه‌ی اعصار شناخته‌اند.

شهرت گاریك بر بسیاری از بازیگران برجسته‌ی اواخر سده‌ی هجدهم سایه افکند. در میان بازیگران زنی که با او همبازی بودند پگ وُفینگتن[۲۳۶] (حدود ۱۷۱۴_۱۷۶۰) بویژه به خاطر تجسم قهرمانان سرزنده در کمدی، و ایفای نقشهای «بریچز»[۲۳۷] از دیگران مشهورتر است. زنان بازیگر دیگر عبارت بودند از کیتی کلایو[۲۳۸] (۱۷۱۱_ ۱۷۸۵)، که کار خود را از ۱۷۲۸ آغاز کرد، و بازیگر محبوب فارس وکمدیهای پرنشاط در میان مردم شناخته می‌شد؛ فرانسس آبینگتن[۲۳۹] (۱۷۳۷_ ۱۸۱۵)، بازیگر نقشهای کمدی بود که با خانم سیبرو پریچارد از شهرت زیادی برخوردار بودند؛ سوزانا سیبر[۲۴۰] (۱۷۱۴_۱۷۶۶) عروس کالی‌سیبر، کار خود را به عنوان آوازه‌خوان آغاز کرد، و از سال ۱۷۳۶ به بازیگری روی آورد. سوزانا، تنها در تراژدیها ظاهر می‌شد، و قادر شده بود سبك تحریری‌ی متأثر از دوره‌ی خوانندگیش را تعدیل کند. وی نیز در سال ۱۷۵۳ به گروه گاریك پیوست؛ و هانا پریچارد[۲۴۱] (۱۷۱۱_۱۷۶۸) که بهترین بازیگر زن در نقشهای

تراژیك شناخته می‌شد. هانا نقش لیدی مکبث را چندان از آنِ خود ساخته بود که پس از مرگ او دیگر گاریك در نقش مکبث ظاهر نشد.

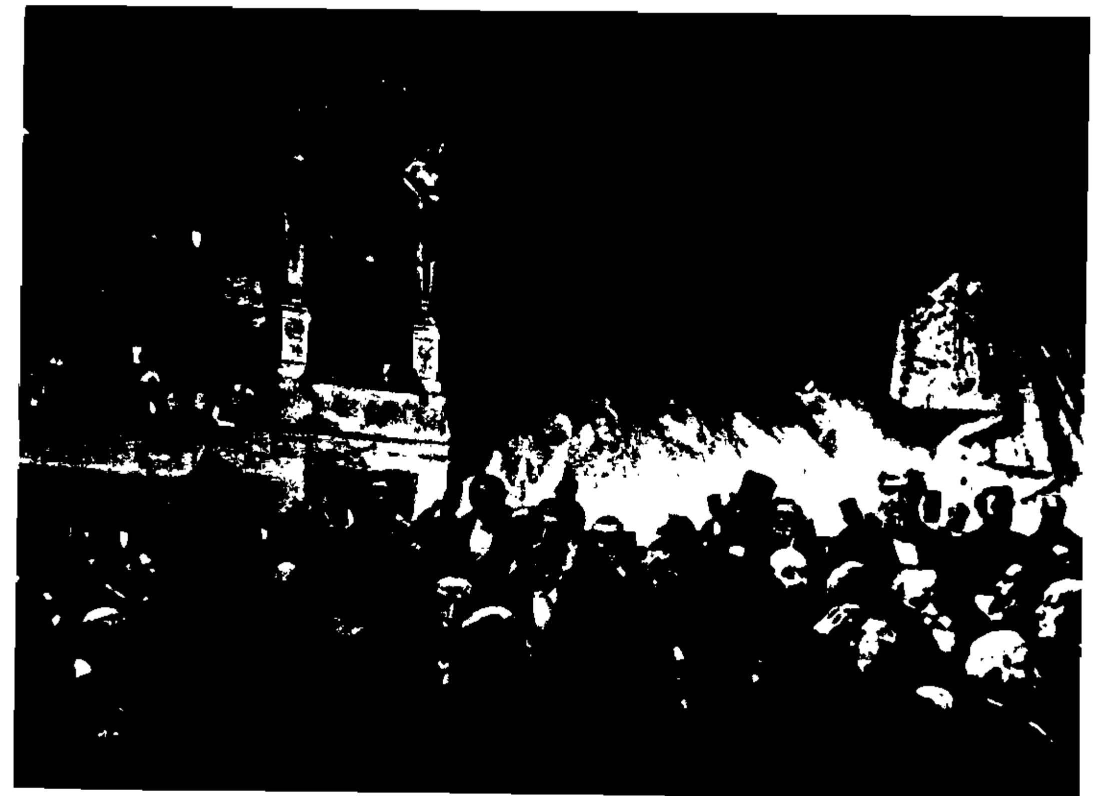
بزرگترین رقیب گاریك بازیگری به نام اسپرنجر باری[۲۴۲] (۱۷۱۹_۱۷۷۷) بود که کار خود را در سال ۱۷۴۳ در ایرلند آغاز کرد، و در سال ۱۷۴۶ به لندن آمد. وی از ۱۷۵۰ تا ۱۷۵۸ در کاونت گاردن نمایش داد. اگر گاریك توانسته بود هنر خود را در بسیاری از نقشها به نمایش بگذارد، باری تنها به بازیگر نقشهای عشاق احساساتی مشهور بود. باری از سال ۱۷۶۶ تا هنگام مرگ، هر از گاهی همراه گاریك درتئاتر دروری لین به صحنه می‌رفت.

بازیگران مشهور دیگر در سده‌ی هجدهم در انگلستان عبارت بودند از جورج آن بلامی[۲۴۳] (حدود ۱۷۲۷_۱۷۸۸) که نقش ژولیت را در مقابل گاریك ایفا می‌کرد؛ ماری آن ییتس[۲۴۴] (۱۷۲۸_۱۷۸۷) که جای خانم سیبر را در تراژدی گرفت؛ ادوارد شاتر[۲۴۵] (۱۷۲۸_۱۷۷۶)، که به خاطر ایفای نقش پیرمردهای مضحك در کمدیها و نمایشهای تفریحی در فاصله‌ی تنفسها (آنتراکتها) شهرت داشت؛ ریچارد ییتس[۲۴۶] (۱۷۰۶_۱۷۹۶)، که ایفاگر نقش کمدیهای مبتذل و نقش هارلکن بود؛ تامس کینگ[۲۴۷] (۱۷۳۰_ ۱۸۰۵)، بازیگر نقش مردان مسن، و مدیر بازی‌ی دروری لین تحت سرپرستی شریدان بود؛ جان هندرسُن[۲۴۸] (۱۷۴۷_ ۱۷۸۵)، که جانشین گاریك محسوب می‌شد، اما مرگ زودرس به سراغش آمد؛ و الیزابت فارِن[۲۴۹] (۱۷۵۹_۱۸۲۹)، بازیگر نقش زنان خوب، که در سال ۱۷۹۷ بازیگری را ترك گفت، و همسر حاکم دربی (یکی از بخشهای دربی شایر در انگلستان) شد. در دهه‌ی ۱۷۹۰ خانواده‌ی کمبل[۲۵۰] سردمدار بازیگران ستاره در تئاتر انگلیس شدند و نسل بعدی را تحت نفوذ خود گرفتند.

تماشاگران و اجراها

در طول دوران بازگشت سلطنت فصل تئاتری از ماه اکتبر شروع می‌شد و تا ماه ژوئن ادامه می‌یافت؛ در سده‌ی هجدهم تئاترها در میانه‌ی سپتامبر گشوده می‌شدند و تا پایان ماه مه و اول ژوئیه نمایش می‌دادند. پس از حدود سال ۱۷۵۰، هنگامی که اجرای نمایش همه روزه به استثنای روزهای یکشنبه آزاد شد، تئاترها تمام طول پاییز را تا اواسط اکتبر هفته‌ای دو تا سه برنامه اجرا می‌کردند. تئاتر در روزهای معین و مناسبتهای دیگر نیز بسته می‌شد، از جمله عید کریسمس، شب کریسمس، ۳۰ ژانویه (سالروز مرگ چارلز اول)، چهارشنبه خاکستر، هفته‌های مقدس، عید ویتسون[۲۵۱]، و چهارشنبه‌ها و جمعه‌های عید لنت. از سال ۱۷۴۰ در برخی از این روزها اجرای اوراتوریو[۲۵۲] مجاز شد. تعطیلات دیگرِ تئاتر مربوط به روز سپاس ملی[۲۵۳] یا ایام سوگواری بود. بنابراین تعداد نمایشهای سالانه در فصلهای تئاتری متغیر بود، اما متوسط تعداد اجراها بین ۱۷۰ تا ۲۰۰ اجرا در سال برآورد شده است.

نمایشهای تابستانی به تدریج متداول شدند. در دوران بازگشت سلطنت، تقریباً همه‌ی این نمایشها را کارآموزان اجرا می‌کردند. در دهه‌ی ۱۷۴۰ تعدادی



تصویر ۴۷.۱۱ (ه). ازدحام تماشاگران در فاصله‌ی تنفس. این شلوغی در دوران ما قابل تصور نیست.

شرکت غیر مجاز اقدام به اجرای نمایشهای تابستانی کردند، اما این گونه نمایشها دوام چندانی نمی‌آوردند. پس از ۱۷۶۶ هنگامی که برپا کردن بازار مکاره مجاز شد، نمایشگران اجازه یافتند از ۱۵ ماه مه تا ۱۵ سپتامبر نیز نمایش بدهند، و این دوره‌ای بود که معمولاً جزء تعطیلات تابستانی‌ی تئاترها در لندن محسوب می‌شد.

تبلیغ برای نمایشها شکلهای گوناگونی داشت: در اطراف شهر دیوارکوبهایی نصب می‌شد؛ بروشورهای نمایش در قهوه‌خانه‌ها، خانه‌ها، و مکانهای مختلف گذاشته می‌شد؛ و در سده‌ی هجدهم آگهی در روزنامه هم معمول گردید. ساعت اجرای نمایشها به تدریج از بعدازظهر به اوایل غروب انتقال یافت. در دوران بازگشت سلطنت آغاز نمایش در ساعت ۳ یا ۳/۳۰ بعد از ظهر بود؛ در ۱۷۰۰ نمایشها بین ۵ تا ۵/۳۰ بعد از ظهر، و پس از ۱۷۱۰ از ساعت ۶ بعد از ظهر شروع می‌شدند. در ربع آخر سده‌ی هجدهم شروع نمایش به ۶/۱۵ تا ۶/۳۰ تغییر یافت. تئاترهای غیرمجاز در ساعات دیگر نیز نمایش می‌دادند. درهای تئاتر بسیار پیش از آغاز نمایش به روی مردم گشوده می‌شد، و چون ذخیره‌ی جا و شماره‌ی صندلی مرسوم نبود، بسیاری از مردم زودتر می‌آمدند، یا خدمتگار خود را برای گرفتن جای مناسب زودتر می‌فرستادند. در دهه‌ی ۱۷۳۰ بلیت جایگاههای

ویژه از پیش قابل خرید بود، اما هنوز محل مشخصی در بلیتها قید نمی‌شد. هر بخش از غرفه‌ها، گود، و ایوانهای تئاتر، ورودی‌ی ویژه‌ی خود را داشت، و هر ورودی بلیت فروش و بلیت جمع کن جداگانه‌ای داشت. چون شماره‌ی صندلیها معلوم نبود، کشمکش بر سر جای بهتر رواج بسیار داشت.

برنامه‌ی نمایشها قدری پیچیده بود. در دوران بازگشت سلطنت هر برنامه شامل یك نمایش بلند و کامل می‌شد، و در فاصله‌ی هر پرده آواز و رقص نیز ارائه می‌گردید. حوالی سال ۱۷۰۰، کریستوفرریچ نمایش آکروبات، حیوانات تربیت شده، و نمایشهای سیرك مانند دیگر را نیز افزود تا بتواند با گروه بترتن رقابت کند؛ اینگونه سرگرمیها از آن پس هرگز از تئاتر جدانشدند. حوالی ۱۷۱۵، بر این مجموعه یك نمایش اختتامیه نیز افزوده شد، که بلافاصله بخشی از نمایشهای تئاتری محسوب گردید. بنابراین پس از ۱۷۲۰ برنامه‌ی معمولی‌ی یك تئاتر به‌این ترتیب بود: در آغاز تقریباً نیم ساعت موسیقی نواخته می‌شد؛ سپس پیش درآمد نمایش، و بلافاصله پس از آن نمایش اصلی به اجرا در می‌آمد؛ فاصله‌ی تنفس در میان پرده‌های مختلفِ نمایش نیز با سرگرمیهای گوناگون پر می‌شد، و به این ترتیب نمایش اصلی به پایان می‌رسید؛ آنگاه قطعه‌ی اختتامیه (پانتومیم، فارس، اپراکمیك، که هر یك معمولاً دو پرده داشت) می‌آمد، و برنامه با یك نمایش رقص و موسیقی تمام می‌شد.

میان تماشاگران و بازیگران رابطه‌ی نزدیکی وجود داشت. گاه بازیگران به تماشاگری که مانع اجرای نمایش می‌شد اعتراض می‌کردند، و منتظر پاسخ شخص خاطی می‌ماندند. هنگامی که بازیگر تازه‌ای به جای بازیگر شناخته شده‌ای به صحنه می‌آمد و یا مثلاً لباس معروفی در نمایش تغییر می‌یافت، غوغای تماشاگران برمی‌خاست. تماشاگران جداً خود را صاحب حق و نظر می‌دانستند، و برای اصلاح هرگونه نارسایی‌ی خیالی یا واقعی اعمال قدرت می‌کردند.

در طول سده‌ی هجدهم با رونق تجارت و افزایش درآمد عمومی، تئاترها نیز محبوبیت روزافزونی کسب کردند، و سرانجام در دهه‌ی ۱۷۹۰ عرضه‌ی تئاترهای موجود انگلیسی برای تقاضای افزاینده‌ی مردم بسیار اندك می‌نمود. در این دوران همچنین ارزشهای تازه‌ای بر جای ضوابط نئوکلاسیکها نشست، و در آغاز سده‌ی نوزدهم تئاتر انگلستان هم از نظر ساختمان و هم از نظر نمایشهای دراماتیك در آستانه‌ی تحولات تازه‌ای قرار گرفت.

تئاترهای محلی

در سده‌ی هجدهم تئاتر انگلیسی دیگر منحصر به لندن نبود، بلکه دابلین نیز یك مرکز تئاتری شناخته می‌شد. دابلین نه تنها شرکتهای پر رونق تئاتری به وجود می‌آورد، بلکه لندن را نیز از نظر بازیگر و نویسنده تغذیه می‌کرد. بخشی از موفقیت تئاتر ایرلند به خاطر آن بود که از دریافت پروانه‌ی نمایش که از سال ۱۷۳۷ اجباری شده بود معاف بود، در نتیجه تا دهه‌ی ۱۷۶۰ دابلین تنها مرکز مجاز تئاترِ خارج از لندن در جزایر بریتانیا شمرده می‌شد.[۱]

با آنکه دست اندرکاران تئاتر ایرلند پروانه‌ی

نمایش قانونی نداشتند، اما شرکتهای ایرلندی پس از ۱۷۳۷ در سراسر انگلستان و اسکاتلند به اجرای نمایش ادامه می‌دادند. آنان قانون منع اجرای نمایش را با تظاهر به اینکه برنامه‌ای رنگارنگ مرکب از رقص و آواز و صحنه‌های دراماتیك اجرا می‌کنند نقض می‌کردند. مقامات محلی نیز این قانون شکنی را نادیده می‌گرفتند، مگر هنگامی که مردم شهر برعلیه بازیگران شکایتی رسمی تسلیم دادگاه می‌کردند. پس از دهه‌ی ۱۷۶۰، هنگامی که دولت صدور پروانه برای تئاترهای محلی را آغاز کرد، تئاترهای خارج از لندن رونق گرفتند. بهترین شرکتهای نمایشی در این دوره در شهرهای ادینبورگ، یورك، نورویچ، لیورپول، منچستر، بریستُل، نیوکاسل، و برایتُن قرار داشتند. این شهرها بودند که پایگاهی برای تربیت بازیگران و عرضه‌ی استعدادها به شرکتهای لندنی شدند. باید گفت که پس از تعطیل تئاترهای لندنی، همین گروههای محلی بودند که سنت مستحکم تئاتری‌ی انگلستان را تداوم بخشیدند.

تئاتر مهاجرنشینهای امریکایی

تا ۱۷۷۶، امریکا یکی از مستعمرات بریتانیا به شمار می‌رفت، و تئاتر آن با همه‌ی مسافتی که از جزیره‌ی بریتانیا داشت، عملاً جزءِ تئاترهای محلی‌ی انگلستان محسوب می‌شد؛ تا آنکه در سال ۱۷۷۶ مردم امریکا پرچم استقلال خود را به اهتزاز در آوردند. در این مستعمره تئاتر رشد آرامی داشت، و در حاشیه‌ی تئاترِ سرزمین مادری و به‌حسب عادت انگلیسیها به حیات خود ادامه می‌داد.

در آغاز، در مهاجرنشینهای امریکایی زندگی چندان خشن و ناایمن بود که امکان فعالیتهای تئاتری در آن وجود نداشت. نخستین سند حاکی از اجرای یك نمایش در امریکا مربوط به سال ۱۶۶۵ است. در این سال، در ویرجینیا، سه بازیگر، نمایشنامه‌ی کوچکی به نام **خرس و بچه شیر**[۲۵۴] را اجرا کردند. پس از آن تا پایان سده‌ی هفدهم اثر دیگری از اجرای نمایش در امریکا به دست نیامده است. در پایان سده‌ی هفدهم ابتدا دانشجویان دانشگاه هاروارد، و سپس گروههای کوچك دیگر در تئاتری به نام ویلیام و ماری نمایشنامه‌هایی را به صحنه بردند. ظاهراً در سالهای بین ۱۶۹۹ و ۱۷۰۲، شخصی به نام ریچارد هانتر[۲۵۵] توانست مجوزی برای اجرای نمایش و سرگرمی بگیرد، اما سندی مبنی بر اجرای نمایش از او وجود ندارد. در سال ۱۷۰۳ آنتونی آستُن[۲۵۶]، نخستین بازیگر حرفه‌ای که به امریکا رفته بود چند نمایش در شهرهای نیویورك و چارلستُن برپا کرد تا بتواند مخارج سفر بازگشت خود به انگلستان را تأمین کند. در سال ۱۷۱۴ نخستین نمایشنامه‌ی موجود امریکایی به نام آندروبورو (یا «آدم خوار»)[۲۵۷] نوشته‌ی رابرت هانتر[۲۵۸]، شهردار نیویورك، به چاپ رسید. این نمایشنامه هجویه‌ی (ساتیر) خاصی برعلیه مخالفین سیاسی‌ی خود شهردار بود.

بین ۱۷۱۵ و ۱۷۳۵، فعالیتهای تئاتری در امریکا رو به افزایش نهاد. در سال ۱۷۱۶ ویلیام لیوینگستُن[۲۵۹] از شهر ویلیامزبورگ در ویرجینیا

نخستین تئاتر امریکایی را بنا کرد، و چارلز و ماری استَگ[۲۶۰] در آنجا نمایشهای سرگرمی ترتیب دادند، که از چگونگی‌ی کیفیت آنها اطلاع دقیقی نداریم؛ در سالهای ۱۷۲۳ و ۱۷۲۴ در فیلادلفیا بازیگران بسیاری چند صباحی نمایش دادند؛ بین ۱۷۳۰ و ۱۷۴۲ در لنکستر نمایشهایی اجرا شد؛ و بین سالهای ۱۷۳۰ و ۱۷۳۳ بازیگران غیرحرفه‌ای تئاتری را در نیویورك سر هم کردند و نمایشهایی ترتیب دادند؛ و در ۱۷۳۵ در چارلستُن، در کارولینای جنوبی، بازیگران غیرحرفه‌ای یك فصل تئاتری با سه نمایشنامه به راه انداختند؛ و سرانجام در سالهای ۱۷۳۶ و ۱۷۳۷ یك تئاتر بنا کردند. این جهشهای ناگهانی در دهه‌ی ۱۷۳۰ خاموش شد، و علت آن شاید ورود جورج وایت فیلد و جان وسلی[۲۶۱] به امریکا و بالا گرفتن حرارت مذهبی در مستعمره‌ی امریکا بوده باشد.

حرکت تازه در تئاتر امریکا از سال ۱۷۴۹ آغاز شد، که یك شرکت نمایشی به سرپرستی والتر موری[۲۶۲] و تامس کین[۲۶۳] نخستین نمایش خود را در فیلادلفیا به صحنه برد. از خاستگاه و کیفیت کار این گروه اطلاعی در دست نیست، اما ظاهراً غالب بازیگران آن غیرحرفه‌ای بوده‌اند. این گروه تا سال ۱۷۵۰ در فیلادلفیا نمایش داد و سپس به نیویورك و شهرهای دیگر در ویرجینیا و مریلند سفر کرد. پس از سال ۱۷۵۲ دیگر نشان زیادی از این گروه به دست نیامده است. صرفنظر از کیفیت هنری‌ی نمایشهای گروه موری ـ کین، می‌توان گفت آنها نخستین گروهی را تشکیل دادند که توانست فصلهای تئاتری‌ی مداوم و نمایشنامه‌های بلندی را در چندین شهر امریکا اجرا کنند. اقدامات این گروه پشتوانه‌ای شد که تئاتر آینده‌ی امریکا از آن شکل گرفت، و جانشین پر اهمیتی همچون گروه هالام پیدا کرد.

پیش از پرداختن به هالامها لازمست نگاه کوتاهی به جامائیکا[۲۶۴] بیندازیم. از حدود ۱۶۸۰، گاه و بیگاه نمایشهای کوتاهی در جامائیکا، یکی دیگر از مستعمرات انگلستان در قاره‌ی امریکا، اجرا می‌شد. با ورود جان مودی[۲۶۵] به قاره‌ی امریکا در سال ۱۷۴۵، تغییر چشمگیری در تئاتر جامائیکا به وجود آمد. مودی که بازیگری سیار بود، پس از آنکه مدتی با یك گروه غیر حرفه‌ای کار کرد، در سال ۱۷۴۹ به انگلستان بازگشت تا تعدادی بازیگر حرفه‌ای استخدام کند، و در سال ۱۷۵۱ توانست شرکتی به سرپرستی دیوید داگلاس[۲۶۶] (؟ـ۱۷۸۶) به جامائیکا بفرستد. شاید به واسطه‌ی همین اقدامات مودی بود که بازیگران انگلیسی متوجه مستعمره‌ی امریکا شدند، بویژه آنکه در آن دوران دریافت پروانه‌ی نمایش در کشور بریتانیا فعالیتهای تئاتری را متوقف ساخته بود. اخبار فعالیتهای مودی در امریکا در لحظه‌ی بسیار حساسی به گوش هالامها رسید.

ویلیام هالام، متعلق به خانواده‌ی بزرگی از بازیگران انگلیسی بود که در سال ۱۷۴۰ تئاتر نیولز[۲۶۷] را در گودمنز فیلدز[۲۶۸] لندن برپا کرده بود. کار او در آغاز تهیه‌ی نمایشهای سرگرمی بود، اما در سال ۱۷۴۴، به رغم موانعی که دریافت پروانه‌ی نمایش ایجاد می‌کرد، به نمایشهای بزرگتر روی آورد. به هر حال، با آنکه در کار خود موفقیتهایی نیز به دست آورد، در سال ۱۷۵۱ مجبور به تعطیل تئاتر خود شد. در آن هنگام بود که هالام به فکر فرستادن گروهی به

امریکا افتاد، لذا شرکتی به سرپرستی برادرش لوییس هالام[۲۶۹] (۱۷۵۶ـ۱۷۱۴)، که بازیگر نقش دوم بود، و خانم هالام، به عنوان بازیگر نقش اول تأسیس کرد. این گروه به همراه دوازده بازیگر با تجربه و پنج فرزند هالام، به صورت شرکت سهامی، که شکل مرسوم در تئاتر آن دوره‌ی انگلستان بود، راهی‌ی امریکا شد. گروه تازه به محض رسیدن به امریکا در شهر ویلیامز بورگ، در سال ۱۷۵۲، تئاتری را سرهم کرد. تئاتر حرفه‌ای‌ی امریکا از این تاریخ به بعد قابل پیگیری است.

گروه هالام پیش از عزیمت به جامائیکا، علاوه بر تئاتر ویلیامز بورگ، در نیویورك، فیلادلفیا و چارلستن نیز نمایش داد. هنگامی که وارد امریکا شد، دیوید داگلاس در تدارك رفتن به انگلستان و تأمین بازیگر حرفه‌ای بود، پس صرفه را در آن دید که با گروه هالام شریك شود، و چنین شد. لوییس هالام در ۱۷۵۶ فوت کرد، و در سال ۱۷۵۸ خانم هالام با دیوید داگلاس ازدواج کرد، و داگلاس تا آغاز جنگ استقلال امریکا سرپرست این گروه ماند. شرکت داگلاس ـ هالام از سال ۱۷۵۸ تا ۱۷۶۴ در مهاجرنشینها به اجرای تئاتر پرداخت، و در طول این سالها خانم هالام نقش اول نمایشهای گروه را ایفا می‌کرد، و لوییس هالام پسر، (حدود ۱۸۰۸ـ۱۷۴۰) نیز سرپرست گروه بود. داگلاس بین سالهای ۱۷۵۹ و ۱۷۶۱ در شهرهای نیویورك، فیلادلفیا، آناپولیس، ویلیامزبورگ، و نقاط دیگر نمایش داد، و در ۱۷۶۲ـ۱۷۶۱ با ارائه‌ی «گفتارهای اخلاقی»[۲۷۰] در رُدآیلند نمایش حرفه‌ای در نیوانگلند را پایه‌ریزی کرد.

داگلاس پس از توقف دیگری در جامائیکا، از سال ۱۷۶۶ تا ۱۷۷۵ به سرزمین اصلی (امریکا) بازگشت، زیرا دراین زمان امیدهای فراوانی به آینده‌ی تئاتر امریکا بسته بود، لذا بر آن شد تا تئاترهایی مستحکم و دائمی در امریکا بنا کند. او در سال ۱۷۶۶ تئاتری به نام ساوت وارك[۲۷۱] در فیلادلفیا ساخت، و در سال ۱۷۶۷ تئاتری به نام جان استریت[۲۷۲] در نیویورك، و سپس تئاترهای دیگری را در شهرهای مهم بین نیویورك و چارلستن برپا کرد. در طول این سالها داگلاس اولین نمایشنامه‌ی امریکایی به نام شاهزاده‌ی پارت[۲۷۳] نوشته‌ی تامس گادفری[۲۷۴] (۱۷۶۳ـ۱۷۳۶) را با اجرایی حرفه‌ای به صحنه برد. همچنین نمایشنامه‌ای ملهم از آثار شکسپیر و تراژدیهای نئوکلاسیك را در ۱۷۶۷ تهیه کرد. اما هنگامی که جنگ استقلال امریکا در سال ۱۷۷۴ آغاز شد، کنگره‌ی مهاجرین امریکایی نمایشهای تئاتری راممنوع اعلام کرد. داگلاس در سال ۱۷۷۵ بار دیگر به جامائیکا رفت، اما دوره‌ی کار او به سر رسیده بود. بعدها تعدادی از اعضای گروه او دوباره به تئاتر روی آوردند و تئاتر امریکایی را بنیان نهادند.

تئاتر مهاجرنشینها بین سالهای ۱۷۵۲ و ۱۷۷۴ کمی با تئاترهای محلی انگلستان در آن دوران متفاوت بود. شرکت هالام ـ داگلاس گروهی سیار بود، زیرا در آن زمان مرکزی برای حمایت از تئاترهای دائمی وجود نداشت. مخارج و مشکلات سفر گروههای سیار را مجبور می‌ساخت گروه خود را کوچك، و امکانات صحنه‌ی خود را محدود و ساده نگهدارند. بازیگرانِ چنین گروهی عموماً درجه‌ی ۳ بودند؛ نقشهای دو گانه و چند گانه اجرا می‌کردند، و حتی اجرای نمایشهای میان پرده را نیز خود برعهده می‌گرفتند. از طرف دیگر

با آنکه این گروه ازنظر هنری در سطح پایینی قرار داشت، اما وجود این شرکت موجب شد تا بعدها گروههای استخوان دارتری سر برآورند، و شرکتهای معتبرتری تأسیس شوند.

در طول جنگ استقلالِ امریکا نمایشهای حرفه‌ای برچیده شدند، اما نظامیان انگلیسی و نیز گروههای امریکایی‌ی کوچکتر در بوستن، نیویورك، و فیلادلفیا نمایشهایی اجرا می‌کردند. در این دوره درام نویسان امریکایی فعالتر از بازیگران و اجراکنندگان بودند: مرسی اوتیس وارن[۲۷۵] (۱۸۱۴ـ۱۷۲۸) در نمایشنامه‌های چاپلوسها[۲۷۶] (۱۷۷۳) و انجمن[۲۷۷] (۱۷۷۵) دلسوزیهای مزورانه‌ی انگلیسیها را به باد مسخره گرفت؛ هیوهنری براکن ریج[۲۷۸] (۱۸۱۶ـ۱۷۴۸) نمایشنامه‌ی نبرد در بونکر هیل[۲۷۹] (۱۷۷۶) را به نظم نوشت؛ و جان (یا جوزف) لیکاك[۲۸۰]، که نمایشنامه‌ی سقوط استبداد بریتانیا[۲۸۱] در پنج پرده را منسوب به او می‌دانند. مؤثرترین نمایشنامه‌ی امریکایی در این دوره میهن‌پرستان[۲۸۲] (حدود ۱۷۷۷ـ۱۷۷۶) نوشته‌ی رابرت مونفورد[۲۸۳] (حدود ۱۷۸۴ـ۱۷۳۰) نام دارد که طنزی است برعلیه میهن‌پرستان «دوآتشه»ای که به همه‌ی مخالفان خود برچسب دشمن و خائن می‌زنند. با آنکه بازده ادبی‌ی این دوره‌ی امریکا زیاد نیست، اما همین نمونه‌ها به عنوان اولین جرقه‌های آثار دراماتیك امریکایی قابل توجهند.

پس از امضای قرارداد صلح در ۱۷۸۳، که برطبق آن امریکا کشوری مستقل شناخته می‌شد، فعالیتهای تئاتری‌ی ملت نوپای امریکا به تدریج بالا گرفت. اندکی پس از آن، با الحاق سرزمینهای جدید به امریکا تئاتر نیز به سرعت رو به رشد نهاد و گسترش یافت. اکنون آزادی‌ی سیاسی به دست آمده بود، اما برای گسستن از الگوهای تئاتر انگلیسی، که پدر تئاتر امریکا محسوب می‌شود، زمان درازی در پیش بود.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در سالهای اخیر بررسیهای کمّی و کامپیوتر وسایل مقتدری در تحقیقات تاریخی محسوب می‌شوند. از طرفی بررسیهای کمّی همواره در بررسی‌ی نوشته‌های تاریخی نقش قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند، زیرا به کار بردن کمیتهایی نظیر «تعدادی»، «بسیاری»، «غالباً»، و «درصد» در تحقیقات تاریخی اجتناب‌ناپذیر بوده است. از طرف دیگر این اصطلاحات غالباً متکی به حدس و گمانند و بر مفروضات دقیقی استوار نیستند. این مشکل قابل درك است، زیرا به دشواری بتوان شواهدی به تعداد کافی گرد آورد تا بتوان تعمیمی دقیق به دست داد. اما چنانکه ویلیام اُ. آیدِلوت[۲۸۴] در کتاب عیار سنجی در تاریخ[۲۸۵] نشان می‌دهد «عیب بارز یك تحقیقِ کمّی، و اشکالی که در تعمیم آن وجود دارد، عملاً حسن آن نیز هست، زیرا خواننده را به محدودیتها، و نارساییهای آن دانش معطوف می‌دارد، که در غیر اینصورت گمراه‌کننده می‌بود.» (ص ۶۰). به دیگر سخن، در شیوه‌ی تعمیم اخطاری نهفته است که ما را متوجه عدم کفایت تعداد شواهد می‌کند.

مسلماً موارد بسیاری وجود دارند که به ما اجازه‌ی این گمان زنی‌ها و عیار سنجی‌ها را می‌دهند. مثلاً با این وسیله می‌توانیم بسیاری از سؤالات مربوط به تئاتر لندن بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ را بسی دقیقتر از گذشته پاسخ گوییم، زیرا اطلاعات نسبتاً کاملی درباره‌ی همه‌ی اجراهای آن دوره‌ی لندن به کامپیوترها داده شده است به طوری که اطلاعات کمّی را می‌توان طی چند دقیقه یا چند ساعت به دست آورد. یك کامپیوتر می‌تواند همه‌ی نقشهای اجرا شده توسط دیوید گاریك را (مجموعاً ۱۶۱۰ نقش) همراه با اطلاعاتی از تاریخ اجرا و مکان یا تئاتر محل اجرا دراختیار ما بگذارد. با این مفروضات مشخص می‌توان تعمیمهای بسیار دقیقتری را به عمل آورد.

پیداست کار کامپیوترها بستگی به داده‌های آنها دارد. همچنین پاسخ دریافت شده به نوع برنامه‌ریزی‌ی آن بستگی دارد. کامپیوتر نمی‌تواند جای انسان را بگیرد، اما می‌تواند او را یاری دهد. دیگر آنکه همه‌ی دانشها قابل بررسی‌ی کمّی نیستند. بانك داده‌ها و سیستم بازیابی تقریباً در هر موقعیتی می‌تواند جستجوی ما را سرعت بیشتری ببخشد، و اشتباهات ممکن و موجود در گزارشها را کاهش دهد. این وسایل هنوز کاملاً در تحقیقات تئاتری به کار گرفته نشده‌اند، اما به عنوان نمونه «صحنه‌های لندن در سالهای ۱۶۶۰ـ۱۸۰۰» (در بانك داده‌های دانشگاه لاورنس در اَپلتُن، ویسکانسین) امکانات و ظرفیتهای چنین روشی را به خوبی نشان می‌دهد.

باید دانست نمایشنامه‌های موجودی که از دوران گذشته به دست ما رسیده‌اند، لزوماً عین همان متونی نیستند که در گذشته اجرا می‌شده‌اند. این امر در مورد نمایشنامه‌های شکسپیر بیش از همه صادق است. در دوران بازگشت سلطنت و در سده‌ی هجدهم تماشاگران انگلیسی بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر را چنان که بودند نمی‌پذیرفتند، و ترجیح می‌دادند مطابق سلیقه‌ی آنها بازنویسی شوند. بنابراین هنگامی که بازیگری در نقشِ مثلاً شاه‌لیر ظاهر می‌شد، متنی را که ما می‌شناسیم دقیقاً پیروی نمی‌کرد. با مطالعه‌ی متنی که از این نمایشنامه در سده‌ی هجدهم اجرا شده است، می‌توان دریافت عمیقتری از سلیقه‌ی مردم آن روزگار به دست آورد. در این متن که توسط نی‌هام تِیت[۲۸۶] نوشته شده، و نخست در سال ۱۶۸۱ اجرا شده است، کوردلیا و ادگار از ابتدا عاشق یکدیگرند، و شخصیت ابله در نمایشنامه بکلی حذف شده است. در پایان این متن لیر به تاج و تخت خود باز می‌گردد، و گونریل و رگان به وسیله‌ی زهر می‌میرند، و سرانجام کوردلیا و ادگار با یکدیگر ازدواج می‌کنند. بنابراین مشاهده می‌شود که ضوابط نئوکلاسیسیسم درباره‌ی عدالت شاعرانه رعایت شده است.

نئوکلاسیسیسم همچنین معتقد بود که صحنه‌پردازی باید تصوری کلی از صحنه بدهد، چنانکه در این قطعه دیده می‌شود:

> صحنه باید تعداد مناسبی از مناظر نقاشی شده داشته باشد، تا جوابگوی همه‌ی نمایشنامه‌های موجود در تئاتر باشند. در این مناظر نیازی به تنوع فراوان نیست، و باید صحنه‌ها را به تعداد معینی که در اینجا ذکر شده تقلیل داد:
>
> ۱. معابد
> ۲. مقابر
> ۳. دیوارها و دروازه‌های شهر
> ۴. نمای خارج قصرها
> ۵. نمای داخل قصرها
> ۶. خیابانها
> ۷. اتاقها
> ۸. زندانها
> ۹. باغها و غیره.
> ۱۰. مناظری روستایی از بیشه‌زارها، جنگلها، بیابانها، و غیره.
>
> لازم است همه‌ی این مناظر توسط نقاش ماهری کشیده شوند، و اگر چنین شخصی در دسترس نبود، بهتر است تا حد ممکن ساده و خنثی طراحی شوند تا چشمهای حساس و هنرشناس را نیازارند. اگر برای صحنه‌ی خاصی نیاز به منظره‌ی ویژه‌ای بود، می‌توان هر از گاهی منظره‌ای نیز افزود.
>
> صحنه‌های تئاتر ایرلند[۲۸۷] (دابلین، ۱۷۵۸).

در طول سده‌ی هجدهم پانتومیم موجب رواج صحنه‌های باشکوه در تئاترهای انگلیسی شد. این امر از دستور صحنه‌ی یك نمایش پانتومیم به نام هارلکنِ ساحر[۲۸۸] به خوبی روشن است. این پانتومیم را جان ریچ در سال ۱۷۲۵ به صحنه برد، و بارها تکرارش کرد:

> پرده بالا می‌رود، و تعدادی پناهگاهِ صخره مانند در کنار جنگل نمودار می‌شود. نور ماه بر این پناهگاه تابیده است. پرندگان بدشگونی به طرز نامرتبی در پروازند، و جرقه‌های برق به طور مبهمی فضا را روشن می‌کنند.

ریچ که نام مستعار لون را برای خود انتخاب کرده بود، در تکامل حرکات پانتومیم نیز سهم داشته است. در اینجا شرح حرکات پانتومیم در نمایش هارلکن ساحر را می‌آوریم. دراین صحنه هارلکن قرار است مثل جوجه از تخم خارج شود.

این صحنه یك شاهکار پانتومیم بود. از لحظه‌ای که تخم تَرَك برمی‌داشت، و جوجه اولین تکان را می‌خورد، زمین را احساس می‌کرد و سپس می‌ایستاد، تا موقعی که هارلکن بر گرد تخم مرغ خالی می‌گشت، و خلاصه کوچکترین حرکتی که به بالش می‌داد دارای معنایی بود. هر حرکتی صدای ویژه‌ی خود را داشت «که با سحرانگیزترین زبانی» با بیننده ارتباط برقرار می‌ساخت و او را به وجد می‌آورد.

جان جکسُن، تاریخ تئاتر اسکاتلند[89]، (ادینبورگ، ۱۷۹۳)، صفحات ۳۶۷ـ ۳۶۸.

در اواسط سده‌ی هجدهم سلیقه‌ی بازیگری و طراحی‌ی لباس تغییراتی را آغاز کرد. در اینجا شرحی از یك اجرا نقل می‌شود که در آن کین (مدعی‌ی سرسخت شیوه‌ی قدیم) و گاریك (مدعی‌ی سرسخت شیوه‌ی جدید) هر دو در یك صحنه ظاهر می‌شوند:

کین با چنین هیئتی وارد صحنه شد: کُتی از مخمل سرخ که درزهای آن تا پایین قلابدوزی شده بود. کلاه گیس مجللی بر سر، با ساق پیچها و کفشهای پاشنه بلند و نوك تیز، رفتاری بسیار با وقار، صدایی پر طنین، و حرکاتی که بیشتر به سناتورها می‌مانست تا بازیگران. آنگاه با لحنی پرشکوه و بی‌تفاوت آغاز به سخن کرد... اینك نوبت گاریك بود، او همچون جوانی سبکروح که سر زندگی از همه‌ی حرکات و رفتارش مشهود بود به چالاکی به صحنه آمد... تو گویی در یك تغییر صحنه قرنی گذشته است؛ چیزهای قدیمی به پایان رسیده بود، و ناگهان نظام نوینی پای بر عرصه نهاده بود، نظامی پر ذکاوت و روشنی‌بخش که پایان بربریت را نوید می‌داد، و تعصبات بی‌مزه‌ی اعصار گذشته را باطل می‌کرد... خرافاتی که با بیان کشدار و تحریرگر خود القای توهم می‌کنند... و مردم [تماشاگران] انگار به تاریکی بیشتر خو کرده بودند تا به روشنایی، و... به حرکات پر طمطراق دستهای استاد مکتب کهنه بیشتر متمایل بودند تا بنیانگذار مکتب نو.

ریچارد کامبرلند، خاطرات[90] (لندن، ۱۸۰۶)، صفحات ۵۹ـ۶۰.

پیش از پایان سده‌ی هجدهم نارضایتی از لباسهای درهم، و از نظر تاریخی نادرست، روز به روز بیشتر می‌شد. در اینجا یکی از این شکایتها را درباره‌ی ترکیب شیوه‌های مختلف طراحی لباس در نمایشنامه‌ی ریچارد سوم نقل می‌کنیم:

همراهان شاه ریچارد در لباسهای امروزی‌ی سربازان پارك سنت جیمز وارد صحنه شدند. آنها کتهایی کوتاه پوشیده بودند، و کلاههایی سیخ بر سر نهاده بودند. ریچارد البته لباس دوران خود را پوشیده بود، اما لباس ریچموند واقعاً لباس روز بود؛... لرد میور... لباس دوران خاص خود را داشت، اما دیگران و همراهان همه لباسشان امروزی بود... چطور می‌توان پذیرفت که مکبث و هملت کتهای کوتاه و رایج دوران ما را به تن کنند، و تظاهر نمایند که مردمی از دورانهای گذشته‌اند؟

مجله‌ی آقایان (مه ۱۷۸۹)[91]

زیرنویسهای فصل یازدهم

۱. Oliver Cromwell
۲. droll
۳. William Beeston
۴. John Rohdes
۵. The First Day's Entertainment at Rutland-house
۶. The Siege of Rhodes
۷. Restoration
۸. Lisle Tennis Court
۹. Sir Henry Herbert
۱۰. Michael Mahun
۱۱. The Salisbury Court
۱۲. Thomas Killigrew
۱۳. George Jolly
۱۴. Harris
۱۵. Betterton
۱۶. Christopher Rich
۱۷. Sir Thomas Skipworth
۱۸. John Ogilby
۱۹. Smock Alley
۲۰. Joseph Ashbury
۲۱. Roger Boyle
۲۲. The Tragedy of Mustapha
۲۳. The Black Prince
۲۴. Tryphon
۲۵. Elkana Settle
۲۶. Cambyses, King of Persia
۲۷. The Empress of Morocco
۲۸. Nathaniel Lee
۲۹. The Rival Queens
۳۰. John Dryden
۳۱. The Indian Queen
۳۲. The Indian Emperor
۳۳. The Conquest of Granada
۳۴. Aureng-zebe
۳۵. George Villiers
۳۶. The Rehearsal
۳۷. All for Love
۳۸. Thomas Otway
۳۹. The Orphan
۴۰. Venice Preserv'd
۴۱. Albion and Albianus
۴۲. King Arthur
۴۳. Humours. ر. ك. فصل هفتم، جلد اول. م.
۴۴. Thomas Shadwell
۴۵. The Sullen Lovers
۴۶. The Humourists
۴۷. The Squire of Alsatia
۴۸. Bury Fair
۴۹. Mrs. Aphra Behn
۵۰. The Rover
۵۱. Edward Ravenscroft
۵۲. London Cuckolds
۵۳. The Anatomist
۵۴. Sir Martin Mar-All
۵۵. The Mock Astrologer
۵۶. Marriage a la Mode
۵۷. George Etherege
۵۸. Love in a Tub
۵۹. She Would if She Could
۶۰. The Man of Mode
۶۱. William Wycherley
۶۲. Love in The Wood
۶۳. The Gentleman Dancing Master
۶۴. The Country Wife
۶۵. The Plain Dealer
۶۶. William Congreve
۶۷. Love for Love
۶۸. The Way of The World

۶۹. Jeremy Collier
۷۰. Colly Cibber
۷۱. Love's Last Shift
۷۲. The Cereless Husband
۷۳. The Double Gallant
۷۴. The Lady's Stake
۷۵. The Constant Couple
۷۶. The Recruiting Officer
۷۷. The Beaux' Stratagem
۷۸. The Councious Lovers
۷۹. Sir Richard Steele
۸۰. Indiana
۸۱. Nicholas Rowe
۸۲. The Ambitious Step-Mother
۸۳. Tamerlane
۸۴. The Fair Penitent
۸۵. The Tragedy of Jane Shore
۸۶. Ambrose Philips
۸۷. The Distrest Mother
۸۸. Joseph Addison
۸۹. Cato
۹۰. James Thamson
۹۱. Sophonisba
۹۲. George Lillo
۹۳. The London Merchent

۹۴. Ballad ـ آوازی ساده دل و احساساتی که گاه داستانهایی از قهرمانان فولکوریك را بیان می‌کند. این نوع آوازها در میان عشایر ایران نیز رایج است. م.

۹۵. John Weaver
۹۶. John Rich
۹۷. Lincoln's Inn Fields
۹۸. Covent Garden
۹۹. Harlequin Executed
۱۰۰. Amadis, or The Loves of Harlequin and Columbine
۱۰۱. Harry Woodward
۱۰۲. Drury Lane
۱۰۳. The Beggar's Opera
۱۰۴. John Gay
۱۰۵. George Frederick Handel
۱۰۶. Satirical burlesque
۱۰۷. Henry Fielding
۱۰۸. Tom Thumb, or The Tragedy of Tragedies
۱۰۹. Pasquin
۱۱۰. Tumble-Down Dick
۱۱۱. The Historical Register of 1736
۱۱۲. Henry Cary
۱۱۳. The Tragedy of Chrononhotonthologos
۱۱۴. The Dragon of Wantley
۱۱۵. Licensing Act
۱۱۶. Sir Robert Walpole
۱۱۷. John Potter
۱۱۸. Henry Giffard
۱۱۹. Goodman's Fields

۱۲۰. Samuel Foote
۱۲۱. New Wells Theatre
۱۲۲. William Hallam
۱۲۳. Bath
۱۲۴. York
۱۲۵. Hull
۱۲۶. George Colman
۱۲۷. Issac Bickerstaffe
۱۲۸. The Maid of the Mill
۱۲۹. Lionel and Clarissa
۱۳۰. The Duenna
۱۳۱. Richard Brinsley Sheridan
۱۳۲. The Poor Soldier
۱۳۳. John O'Keeffe
۱۳۴. Inkle and Yarico
۱۳۵. George Colman the Younger
۱۳۶. The Critic
۱۳۷. Spectacle

۱۳۸. Rehearsel، ر. ك. جلد اول، فصل هفتم. م.

۱۳۹. The Gamster
۱۴۰. Edward Moore
۱۴۱. Hugh Kelly
۱۴۲. False Delicacy
۱۴۳. Richard Cumberland
۱۴۴. The West Indian
۱۴۵. Thomas Holcroft
۱۴۶. The Road to Ruin

۱۴۷. melodrama اصطلاحاً به نمایشهای احساساتی اطلاق می‌شود که به همراهی

موسیقی اجرا می‌شوند. این اصطلاح در آلمان به قطعه‌ای در اپرا گرفته می‌شد که گفتگویی (دیالوگ) به همراه موسیقی بود. در فرانسه این شکل توسط ژان ژاك روسو برای نمایشی (پیگمالیون) به کار رفت که راز درون یك شخصیت توسط موسیقی توصیف می‌شد، در حالی که او خود سخنی نمی‌گفت. هر چند روسو خود قصد ابداع یك بیان نمایشی را نداشت، اما بعدها این روش توسط شیلر و دیگران تحول یافت. در سده‌ی نوزدهم داستانها و نمایشهای ملودراماتیك با صحنه‌های احساساتی و خشن که در نهایت با پیروزی‌ی حق به پایان می‌رسیدند، حتی در انقلابات و جنگها تأثیر فراوانی بر مردم نهادند. امروزه ملودرام به نمایشهایی گفته می‌شود که دارای شخصیتهایی اغراق شده، همراه با نقاط اوج بسیار قوی و احساساتی باشند، حتی اگر موسیقی آنها را همراهی نکند. م.

۱۴۸. The Knights
۱۴۹. The Orators
۱۵۰. The Minor
۱۵۱. The Maid of Bath

۱۵۲. Methodist religion، عقیده، سیاست، و نیایش آن دسته از پروتستانهایی است که می‌کوشند زندگی و مذهب خود را با «قانون و روش» تطبیق دهند. این مذهب در سال ۱۷۲۹ به رهبری جان وسلی بنیانگذاری شد. آنها معتقد به توبه، ایمان، و طهارت بودند، و بر آن بودند که همه کس می‌تواند رستگار شود. این گروه از دعا کردن در کلیساهای مسیحی منع شده بودند، از اینرو در انبارها، خانه‌های شخصی، و هوای آزاد به دعا می‌پرداختند. بعدها شاخه‌های بسیاری از این مذهب، بویژه در انگلستان و امریکا به وجود آمد. م.

۱۵۳. The Jealous Wife
۱۵۴. Oliver Goldsmith
۱۵۵. The Good Natur'd Man
۱۵۶. She Stoops to Conquerer
۱۵۷. The Mistakes of a Night
۱۵۸. The Rivals
۱۵۹. The School for Scandals
۱۶۰. Thomas Harris
۱۶۱. Colley Cibber
۱۶۲. Robert Wilks
۱۶۳. Thomas Doggett
۱۶۴. John Lacy
۱۶۵. Thomas King
۱۶۶. John Philip Kemble
۱۶۷. Gibbon's Tennis Court
۱۶۸. Dorset Garden
۱۶۹. Christopher Wren
۱۷۰. forestage (apron)

۱۷۱. border پارچه‌ی عرضی و پهن و رنگ‌آمیزی شده‌ای که بر بالای صحنه، یا زیر پروسینیوم آویخته می‌شد تا قسمتهای بالای دکور صحنه را از دید تماشاگران بپوشاند، و در صورت لزوم به شکل ابر یا شاخه‌های درخت بریده می‌شد. م.

۱۷۲. roll drop در انتهای صحنه پرده‌ای آویخته می‌شد که از پایین به بالا لوله می‌شد. گاه که قصد ایجاد عمق بیشتری در صحنه در میان بود، یا لازم بود پس‌زمینه‌ی صحنه عوض شود، پرده‌ی عقب را بالا می‌زدند تا پس‌زمینه‌ی دیگری نمایان شود. م.

۱۷۳. act drop
۱۷۴. Samuel Towers
۱۷۵. Robert Robinson
۱۷۶. Robert Streeter
۱۷۷. Issac Fuller
۱۷۸. James Thornhill

۱۷۹. John DeVoto
۱۸۰. George Lambert
۱۸۱. Francis Hayman
۱۸۲. Thomas Ledlard
۱۸۳. Jean-Nicolas Servandoni
۱۸۴. Giovanni Battista Cipriani
۱۸۵. Nicholas Thomas Dall
۱۸۶. John Inigo Richards
۱۸۷. Philippe Jacques DeLoutherbourg
۱۸۸. A Christmas Tale
۱۸۹. The Wonders of Derbyshire
۱۹۰. Omai, or a Trip Around the World
۱۹۱. Portsmouth Naval Review
۱۹۲. Eidophusikon

۱۹۳. Herculaneum شهری باستانی در جنوب ایتالیاست که بر اثر زلزله همراه با بمبی در زیر خاك مدفون شده بود. این شهر نخست در ۱۷۰۹ کشف شد و خاکبرداری از آن تا زمان ما ادامه دارد. گفته می‌شود که این شهر قبل از وقوع زلزله شهری مشهور در قلمرو رومیان بوده است. م.

۱۹۴. Pepys
۱۹۵. Scene blindes
۱۹۶. reflector
۱۹۷. Argand
۱۹۸. habit à la romaine

۱۹۹. Hans Holbein (۱۵۴۳ـ۱۴۹۷)، نقاش آلمانی که تحت تأثیر رنسانس ایتالیا قرار داشت. پدرش هانس هولباین پدر و برادرش آمبروسیوس هولباین نیز نقاش بودند. کنده‌کاری، تزئینات کلیسا، نقاشی صحنه‌هایی از کتاب مقدس متعلق به لوتر، و از همه مهمتر تکچهره‌های او از شخصیتهای مهم بسیار مشهور است. م.

۲۰۰. Charles Macklin
۲۰۱. Recueil des Habillements

۲۰۲. Sir Anthony Van Dyke (۱۶۴۱ـ۱۵۹۹) نقاش هلندی و شاگرد و همکار روبنس (Rubens). نقاشیهای مذهبی و تکچهره‌ی اشراف از او مشهور است. م.

۲۰۳. Wenzel Hollar (۱۶۷۷ـ۱۶۰۷)، نقاش بوهمی (چك)ی مقیم انگلستان. بیش از ۲۵۰۰ لوحه‌ی کنده‌کاری از مناظر، تکچهره‌ها، طرحهای معماری، طرح حیوانات، طبیعت بی‌جان، و صحنه‌های مذهبی از او بر جای مانده است. طرح لباسهای آثار او الهامبخش طراحان لباس بوده است. م.

۲۰۴. Joseph Strutt
۲۰۵. The Dress and Habits of the People of England
۲۰۶. line of business
۲۰۷. light comedy
۲۰۸. low comedy

۲۰۹. Blocking، به معنای تثبیت حرکت بازیگران در صحنه است. در طول تمرین خط حرکت و توقفهای هر بازیگری در صحنه از پیش تعیین می‌شد تا در هنگام اجرا تداخلِ حرکتی و سردرگمی ایجاد نشود. م.

۲۱۰. John Downes
۲۱۱. William Chetwood
۲۱۲. Richard Cross
۲۱۳. Michael Mohun
۲۱۴. Charles Hart
۲۱۵. Edward Kynaston
۲۱۶. James Nokes
۲۱۷. Kave Underhill
۲۱۸. Henry Harris
۲۱۹. William Mountfort
۲۲۰. Thomas Betterton
۲۲۱. Nell Gwynn

۲۲۲. Mrs. Elizabeth Berry
۲۲۳. Mrs. Anne Bracegridle

۲۲۴. comedy of manners ، مولیر، بنیانگذار کمدی رفتارها آن را چنین توصیف می‌کند، «هدف کمدی باید اصلاح عیوب و ناپسندیهای جامعه باشد.» م.

۲۲۵. Robert Wilks
۲۲۶. Thomas Doggett
۲۲۷. Barton Booth
۲۲۸. Cato
۲۲۹. Addison
۲۳۰. Mrs. Anne Oldfield
۲۳۱. James Kean

۲۳۲. Falstaff، شخصیت اصلی در نمایشنامه‌های هنری چهارم، هنری پنجم و زنان شاد ویندسور اثر شکسپیر است. م.

۲۳۳. Love à la Mode
۲۳۴. The Man of the World
۲۳۵. David Garrick
۲۳۶. Peg Woffington

۲۳۷. Breeches، نقشی که در آن زنان در نقش مردان ظاهر می‌شوند. م.

۲۳۸. Kitty Clive
۲۳۹. Frances Abington
۲۴۰. Susanna Cibber
۲۴۱. Hannah Pritchard
۲۴۲. Spranger Barry
۲۴۳. George Anne Bellamy
۲۴۴. Ann Yates
۲۴۵. Edward Shuter
۲۴۶. Richard Yates
۲۴۷. Thomas King
۲۴۸. John Henderson
۲۴۹. Elizabeth Farren
۲۵۰. Kemble

۲۵۱. Whitsun، یا Whitsundy، نامی انگلیسی برای پنتاکُست و روز تولد کلیسا، و عید روح‌القدس است. این روز یادآور مصلوب شدن حضرت مسیح است، و در میان یهودیان روز نزدیك شدن بهار شناخته می‌شود. روح‌القدس در این روز بر زمین آمد، و به حواریون زبانی آموخت تا بتوانند مردم را به دین مسیح دعوت کنند. م.

۲۵۲. oratorio . قطعه‌ای آوازی به همراهی نوازندگان و تکخوانی، یا گروه همسرایان. این قطعه معمولاً براساس داستانهای انجیلی و مذهبی نوشته می‌شد. م.

۲۵۳. Thanksgiving
۲۵۴. The Bear and the Cub
۲۵۵. Richard Hunter
۲۵۶. Anthony Aston
۲۵۷. Androboro (Maneater)
۲۵۸. Robert Hunter
۲۵۹. William Livingston
۲۶۰. Charles and Marry Stegg

۴۶۱. John Wesley, George Whitefield، جان وسلی (۱۷۹۱ـ۱۷۰۳) کشیش اِوانجلیست (پیروان مذهب سنت ماتیو، سنت مارك، سنت لوك، و سنت جان)، که با کمك جورج وایت فیلد، مذهب متدیسم را در انگلستان پایه‌گذاری کردندو سپس به امریکا رفته، و در آنجا به تبلیغ آیین خود پرداختند. متدیستها به مطالعه در امور دینی، و انجام وظایف مذهبی اهمیت بسیار می‌دهند، و موعظه‌های خود را در هوای آزاد و برای جمع کثیر انجام می‌دهند. م.

۲۶۲. Walter Murray
۲۶۳. Thomas Kean
۲۶۴. Jamaica
۲۶۵. John Moody
۲۶۶. David Douglass
۲۶۷. New Wells Theatre
۲۶۸. Goodman's Fields
۲۶۹. Lewis Hallam
۲۷۰. Southwark
۲۷۱. Moral dialogues
۲۷۲. John Street Theatre
۲۷۳. The Prince of Parthia

۲۷۴. Thomas Godfrey
۲۷۵. Mercy Otis Warren
۲۷۶. The Adulateur
۲۷۷. The Group
۲۷۸. Hugh Henry Brackenridge
۲۷۹. The Battle of Bunker Hill
۲۸۰. John (Joseph) Leacock
۲۸۱. The Fall of British Tyranny
۲۸۲. The Patriots
۲۸۳. Robert Munford
۲۸۴. William O. Aydelotte
۲۸۵. Quantification in History, Reading, Mass, Addison-Wesley Publishing Co. 1971.
۲۸۶. Nahum Tate
۲۸۷. The Case of the Stage in Ireland
۲۸۸. Harlequin a Sorcerer
۲۸۹. John Jackson, The History of the Scottish Stage
۲۹۰. Richard Cumberland, Memoirs
۲۹۱. Gentleman's Magazine (May, 1789)





۱۲
تئاتر ایتالیا، فرانسه، و اسپانیا
در سده‌ی هجدهم

در سال ۱۷۰۰ میلادی کشور ایتالیا دیگر آن قدرت سیاسی‌ی گذشته‌ی خود را در میان کشورهای اروپایی نداشت. بسیاری از ایالات آن ضمیمه‌ی قلمرو امپراتوری مقدس روم(۱) شده بود، و از ۱۵۵۹ تا ۱۸۰۶ تقریباً همواره توسط یکی از اعضای خاندان هاپسبورگ که در اتریش سلطنت می‌کرد اداره می‌شد. اتریش بخشی از ایتالیا را مستقیماً و بقیه‌ی آن را از طریق شاهزادگان وابسته‌ی خود اداره می‌کرد، و در حقیقت، ایتالیا وابسته‌ی اتریش محسوب می‌شد.

تحول طراحی صحنه در ایتالیا

از ۱۷۰۰ میلادی دستاوردهای صحنه‌پردازان ایتالیا دیگر جزیی از میراث غرب اروپا شده بود. طاقهای پروسینیوم، صحنه‌های دارای پرسپکتیو (مرکب از بالهای مسطح، پرده‌های عقب یا «شاتر»ها، و نقابهای صحنه(۲))، تغییر دکورهای سریع، و افکتهای مخصوص و پرشکوه، تقریباً در همه‌ی کشورهای اروپایی معمول شده بودند. در ۱۷۰۰ قراردادهای بصری‌ی صحنه هنوز

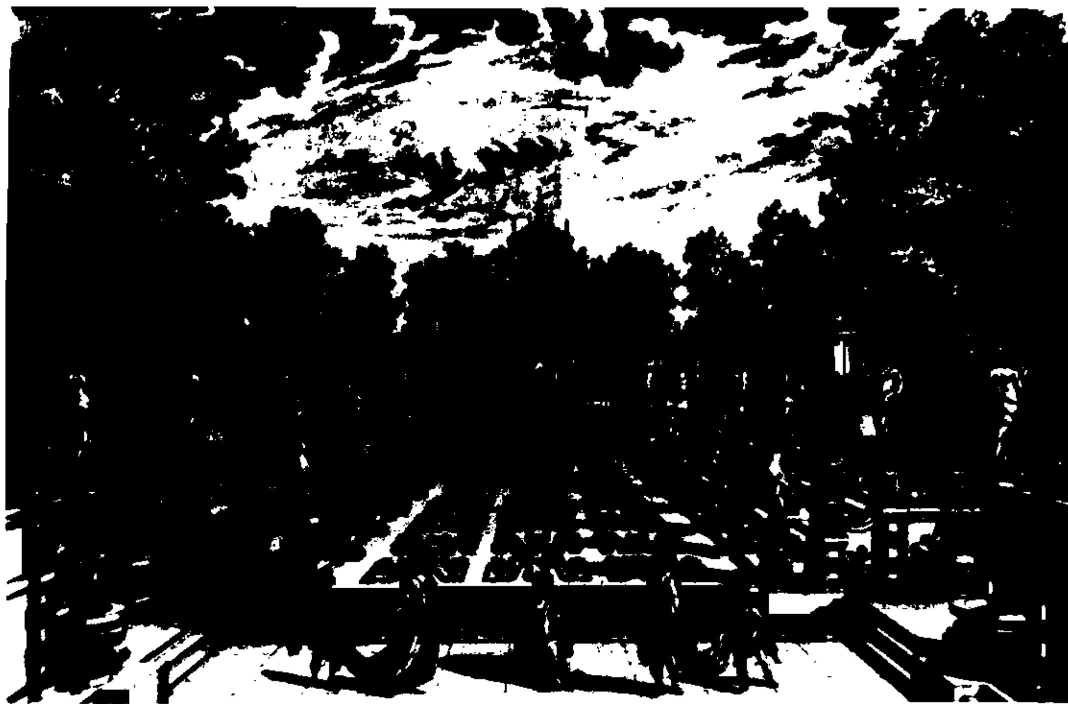


تصویر ۱.۱۲. طرحی از بورناچینی برای اجرای سیب طلایی، پرده‌ی اول، صحنه‌ی دوم، قصر پاریس، در بالای صحنه ربة‌النوعها به پاریس اصرار می‌کنند تا درباره‌ی زیباییشان قضاوت کند. کتابخانه‌ی وین، مجموعه‌ی تئاتر.

همانهایی بودند که توسط تورلی و ویگارینی تدوین یافته بودند؛ بدین ترتیب که دکورها به صورتی متقارن در دو جانب صحنه در پرسپکتیو چیده می‌شدند و خیابانی می‌ساختند که بر دو جانب آن بناهایی عظیم در نمایی دور محو می‌شدند.

در بخش اعظم سده‌ی هفدهم مراکز عمده‌ی طراحی‌ی صحنه شهرهای ونیز، پارما، بولونیا، فلورانس، میلان، تورینو، رُم، و ناپل بودند. اما پس از سال ۱۶۵۰ دربار سلطنتی‌ی وین رقابت سختی را با ایتالیا آغاز کرد، زیرا قادر بود شهرت و ثروت نثار طراحان ممتاز کند. میان سالهای ۱۶۵۲ و ۱۷۰۷ جووانی بورناچینی[۳] (۱۶۰۰_۱۶۶۵) و لودوویکو اوتاویو بورناچینی[۴] (۱۶۳۶_۱۷۰۷) مجلل‌ترین نمایشهای اروپا را در وین طراحی کردند، و شهرتی جهانی به دست آوردند. از پانزده نمایشی که توسط این خانواده طراحی شد اجرای سیب طلایی[۵] (۱۶۶۸) از همه پرشکوهتر بود. این اپرا به عنوان برنامه‌ی افتتاحیه‌ی یك ساختمان اپرا به اجرا در آمد و در آن ۲۳ دکور و ۳۵ دستگاه تغییر صحنه به کار گرفته شد. در صحنه‌ی نهایی‌ی این اپرا سه گروه رقصگر همزمان به رقص پرداختند، یکی در آسمان، دیگری در دریا، و سومی بر روی زمین.

تئاتر سده‌ی هفدهم گرایش روزافزونی به دکورهای عظیم و باشکوه نشان می‌داد. این تغییر و تغییرات دیگر، ظاهراً در درجه‌ی اول توسط خانواده‌ی بی‌بیه‌نا[۶] عرضه شد، و به جرأت می‌توان گفت که طراحان برخاسته از این خانواده نفوذ عظیمی بر طراحان سده‌ی هجدهم داشته‌اند. از میان اعضای



تصویر ۲.۱۲. (*) طرحی از خانواده‌ی بی‌بیه‌نا، احتمالا جوزپه. چنین طرحهای باشکوه و بزرگنمایی شاخص خانواده‌ی بی‌بیه‌نا بود.

فراوان خانواده‌ی بی‌بیه‌نا، فردیناندو[۷] (۱۶۵۷_۱۷۴۳)، فرانچسکو[۸] (۱۶۵۹_۱۷۳۹)، جوزپه[۹] (۱۶۹۶_۱۷۵۷)، آنتونیو[۱۰] (۱۷۰۰_۱۷۷۴)، و کارلو[۱۱] (۱۷۲۸_۱۷۸۷) از همه نامی‌ترند. خانواده‌ی بی‌بیه‌نا، نخست با آثار فردیناندو در بولونیا و پارما به شهرت رسید. فردیناندو در سال ۱۷۰۸ چندان سرشناس بود که او را به بارسلون دعوت کردند تا طراحی‌ی مراسم جشنی را که به خاطر ازدواج امپراتور آینده، چارلز ششم، برپا می‌شد برعهده گیرد. در سال ۱۷۱۱ چارلز پنجم او را به عنوان معمار دربار وین به جای بورناچینی منسوب کرد. از آن پس هر کجا که اپرایی در کار بود، خانواده‌ی بی‌بیه‌نا به طراحی‌ی آن دعوت می‌شد. در سده‌ی هجدهم آنها در شهرهای مهمی چون پاریس، لیسبُن، لندن، استکهلم، برلین، درسدن، وسن پطرزبورگ به طراحی‌ی صحنه گمارده شدند.

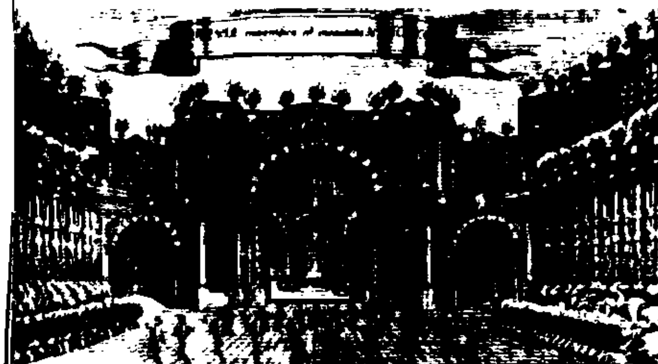
سهم خانواده‌ی بی‌بیه‌نا در طراحی‌ی صحنه فراوان و متنوع است. حدود ۱۷۰۳ فردیناندو، ضمن کار در بولونیا، پرسپکتیو زاویه‌دار را معرفی کرد (شِنا پر آنگولو)[۱۲] که شاید مهمترین نوآوری‌ی او باشد. او به جای یك نقطه‌ی دور شونده در انتهای دکور، از دو تا چند نقطه، در دو طرف صحنه، استفاده کرد. طراحان پیش از او بر چشم انداز مرکزی تأکید می‌نهادند، اما فردیناندو (با آنکه شیوه‌ی گذشته را بکلی کنار نگذاشت) به شیوه‌ی خاص خودش، ساختمانها، دیوارها، پیکره‌ها، و محوطه‌ها را در مرکز تصویر قرار داد، اما چشم‌انداز پرسپکتیو را به جوانب صحنه متمایل کرد.



تصویر ۳.۱۲. طرحی از جوزپه‌گالی بی‌بیه‌نا برای اپرای کستانزا اِ فورتتنرا، در قصر سلطنتی‌ی پراگ، ۱۷۲۳. موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

فردیناندو ابعاد دکور را نیز تغییر داد. پیش از او، صحنه‌ها ادامه‌ی اودیتوریوم محسوب می‌شدند، و مناظر صحنه بر این مبنا طراحی می‌گردیدند. در صحنه‌پردازی‌ی تورلی بالای بناها همیشه قابل رؤیت بود، بعلاوه پهنه‌ی مستطیل شکل اودیتوریوم (جایگاه تماشاگران) توسط پرسپکتیو مرکزی‌ی صحنه ادامه می‌یافت و یك خیابان می‌ساخت. اما فردیناندو اندازه و زاویه‌ی دکور خود را از اودیتوریوم جدا کرد. در نتیجه چون صحنه‌ی او از هر زاویه قابل رؤیت بود، دیگر آرایش متقارن قدیمی لزومی نداشت. از طرف دیگر بالهای نزدیك به جلوی صحنه چنان نقاشی می‌شدند که گویی قسمت تحتانی‌ی بناها بودند، لاجرم چندان عظیم بودند که در محدوده‌ی باریك پروسینیوم جا نمی‌گرفتند. بعلاوه، نقاط دور شونده آنقدر پایین می‌افتادند که اندازه‌ی مرئی‌ی دکور بسیار عظیمتر به نظر می‌رسید. بدین ترتیب طرحهای او غالباً چنان وسیع می‌نمودند که فضایی تخیلی و غیرواقعی می‌آفریدند.

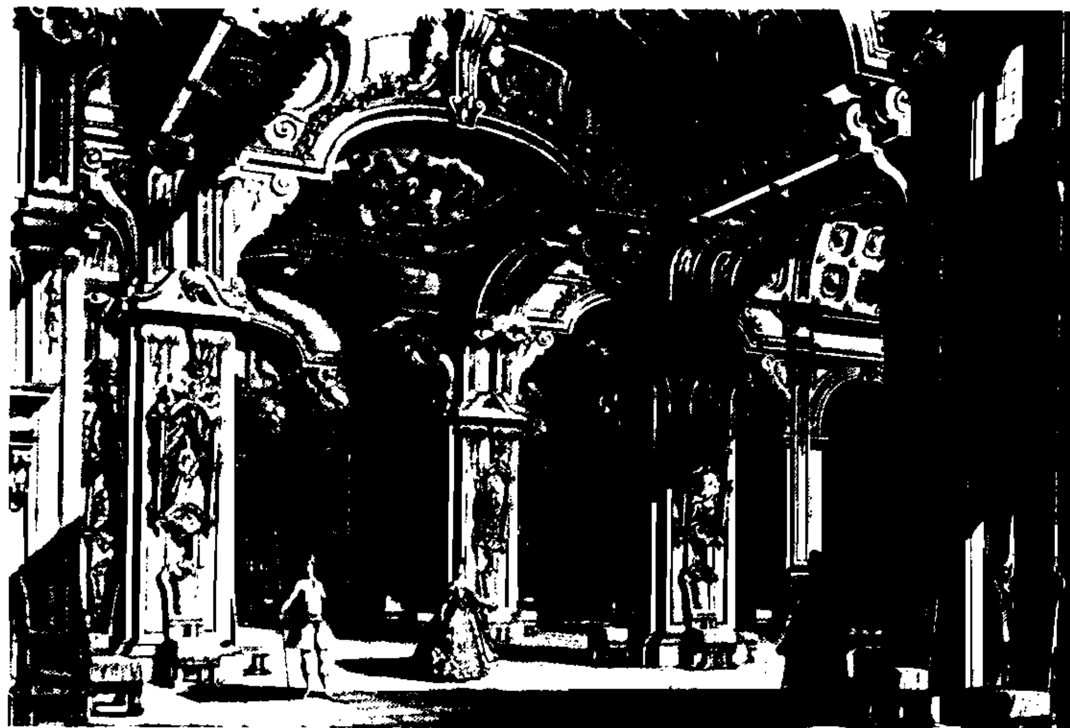
دکورهای با پرسپکتیو زاویه دار (شنا پر اَنگولو) به رغم ظاهر عظیمی که دارند، غالباً نیاز به فضای کمتری از دکورهای با خیابان مرکزی داشتند، زیرا تأثیر بزرگنمای آنها از طریق چشم اندازهایی جانبی به



تصویر ۴.۱۲. طرحی از فردیناندو و جوزپه‌گالی بی‌بیه‌نا برای نمایش پیروزی‌ی آنجلیکا بر آلسینا که در فضای خارجی و در پارك فاوُریت در وین اجرا شد، ۱۷۱۶. موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

دست می‌آمد که کاملاً نشان داده نمی‌شدند. این دکورها معمولاً صحنه را به یك پیش صحنه برای حرکت بازیگران، و یك پس زمینه برای ایجاد توهم و نشان دادن اشیاءِ دور تقسیم می‌کردند. در چنین صحنه‌ای کافی بود به جای پروسینیوم پرده‌ای آویخته شود، یا یك سلسله ستون محوطه‌ی بازیگران را از نمای پرسپکتیو جدا سازد، و قابی را فراهم آورد که از ورای آن مناظر دورِ صحنه قابل رؤیت باشند. دستگاه نرده ـ ارابه برای تغییر صحنه نیز به این ترکیب بندی کمك می‌کرد، و ستون و درخت و اشیاءِ قائم دیگر را به هر نقطه‌ی صحنه منتقل می‌ساخت (دستگاه نرده ـ ارابه همچون شیوه‌ی شیار و قرقره که در انگلستان معمول بود، نیازی به نگهدارنده‌ای در بالای سر صحنه نداشت، و همچنین نیازی به دستیاران صحنه نبود تا در مقابل تماشاگران قطعات دکور را جا به جا کنند). به رغم تصاویر فراوانی که از طرح صحنه‌های آن دوره در

تصویر ۵.۱۲. طرح صحنه‌ای برای اپرا توسط جوزپه گالی بی‌بیه‌نا، برای نمایشی که به مناسبت ورود دو تن از خاندانهای سلطنتی‌ی لهستان و ساکسونی در سال ۱۷۱۹ برپا شد. موزه‌ی هنری‌ی متروپُلیتن، نیویورك.

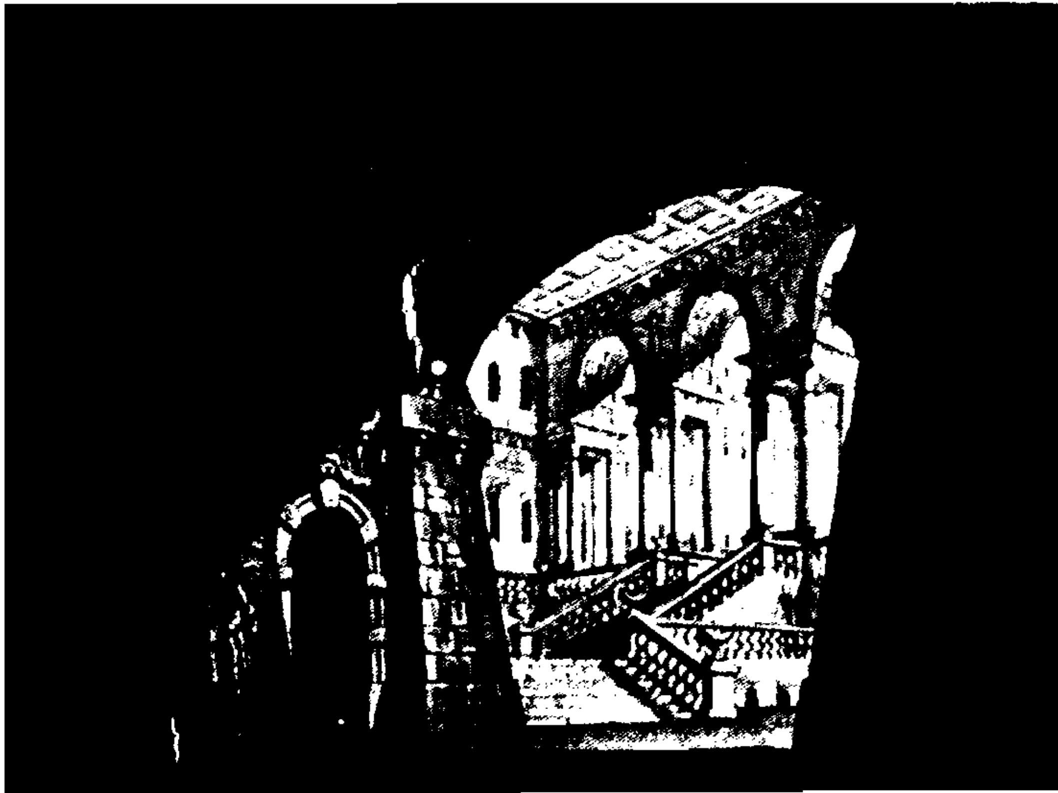




تصویر ۶.۱۲. طرحی از فیلیپو جووارا. در پایین تصویر دو قطعه‌ی متحرك دکور نشان می‌دهند که دکورهای او شامل عوامل ثابتی بوده‌اند، که در جلوی پس‌زمینه‌ها تغییر می‌یافتند. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، بخش تئاتر.

دست است، بازسازی‌ی نقشه‌ی صحنه‌های سده‌ی هجدهم مشکل است، زیرا در گراوورهای به دست آمده کلیدی وجود ندارد که بدانیم عوامل بصری در پشت بالها، پرده‌های عقب (شاترها)، و نقابها را چگونه مستقر می‌ساختند.

باید دانست همه‌ی دستاوردهایی که امروزه به خانواده‌ی بی‌بیه‌نا منسوب شده است، دنباله‌ی سبك باروك‌اند. این سبك در اواخر سده‌ی شانزدهم پدیدار شد، و آغاز جدایی از شیوه‌ی حاکم بر رنسانس محسوب می‌شود، که شیوه‌ای خوددار، منظم، متعادل و متقارن در فضایی مستطیل شکل بود؛ در مقابل، هنر باروك هنری افراطی و نامتقارن بود که فضایی مرکب از منحنی و خطوط شکسته ایجاد می‌کرد. با آنکه در دوران باروك نیز عناصر معماری از ستونها، طاقها، و سنگفرشهای رایج در رنسانس تشکیل می‌شدند، اما در هنر باروك ستونها تاب برداشته، و با گلبندهای معماری و ضمایم دیگر در هم بافته می‌شدند. دراین شیوه ستونها و تیرهای حمال با قیدهای خوش ترکیب و پیچانی بر سنگفرشها محکم می‌شدند، و استخوانبندی‌ی بنا، سراسر از کنده کاریها و تندیسها و نقاشیها پوشیده می‌شد. حجم و فضا با دقت نفس گیری در هم بافته می‌شد، و هنرمندان باروك با استفاده از ماده‌ی تازه‌ای چون گچ و پلاستر، جزئیات پر پیچ و خمی می‌آفریدند که همه‌ی ساختمان را سرشار از زندگی و تحرك می‌ساخت؛ تأثیر کلی‌ی بناهای باروك احساسی از عظمت، غنا، و شکوه را در بیننده



تصویر ۷.۱۲. «»، طرحی از جولیو کاگلیو، که خانواده‌اش شش نسل در کار طراحی بوده‌اند. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر نوشته‌ی جورج فریدلی، و جان ا. ریوز.

برمی‌انگیخت. تا سال ۱۷۰۰ معماری دارای چنین کیفیاتی بود، و خانواده‌ی بی‌بیه‌نا در اوایل سده‌ی هجدهم همه‌ی این کیفیات را در طرحهای صحنه‌ی خود به کار گرفتند.

هر چند شیناپر انگولو توسط فردیناندو بی‌بیه‌نا رواج یافت،اما چنین به نظر می‌رسد که فیلیپو جووارا[۱۳] (۱۶۷۶ـ۱۷۳۶) نیز به طور کاملاً مستقلی به همان شیوه رسیده بود. وی در سال ۱۷۰۶ پرسپکتیو زاویه‌دار را در ناپل به کار برد. جووارا پس از مدتی تجربه در رم به تورینو رفت، و در آنجا به عنوان استاد معماری در شمالغربی‌ی ایتالیا سرشناس شد.

دکورهای جووارا اندکی با طرحهای بی‌بیه‌ناها متفاوت بود، زیرا در آثار او خطوط منحنی نقش عمده‌ای داشتند. در طرحهای او چشم بیننده در دایره‌ای گردش می‌کند وهمواره به جای رسیدن به دو جناح صحنه، چنانکه در آثار بی‌بیه‌ناها مشاهده می‌شود، به پیش زمینه می‌رسد. شاید به همین جهت دکورهای جووارا عظمت و تخیل کمتری از آثار بی بیه ناها دارند.

جووارا تجربه‌های فراوانی کرد. مثلاً گاه از دکورهای منفصل استفاده می‌کرد، و تصاویر پس زمینه را در پشت یك پیش زمینه‌ی ثابت تغییر می‌داد. گاه دکورهایی یکپارچه از پرده و آویز می‌ساخت، و درختان و برگهای گرمسیری و عناصر معماری‌ی خاورمیانه‌ای را در دکورهای خود به کار می‌برد که در زمان خود بسیار غیر متعارف بود. به نظر می‌رسد که جووارا در

طرح دکورهای خود برطبق نقشه کار می‌کرد، از اینرو در پای همه‌ی طرحهای او نقشه‌ی دکور نیز ضمیمه است.

علاوه بر خانواده‌ی بی‌بینا در سده‌ی هجدهم خانواده‌های دیگری نیز در کار طراحی‌ی تئاتر مشهور بودند. خانواده‌ی مورو از سده‌ی هفدهم تا سال ۱۸۲۰ درمراکز عمده‌ی تئاتری در ایتالیا و آلمان کار می‌کرد.نخستین فرد طراح در این خانواده گاسپار مورو[۱۴] (شهرتش ۱۶۵۷ـ۱۷۱۹) نام داشت. پس از آنکه گاسپار به شهرت رسید، افراد دیگری از خانواده‌اش درونیز، تورینو، پارما، موناکو، میلان، درسدن، وین، و نقاط دیگر به طراحی صحنه مشغول بودند. خانواده‌ی کاگلیو نیز از آن جمله‌اند. شش نسل از اعضای این خانواده از جولیو کاگلیو[۱۵] (۱۶۰۱ـ۱۶۵۸) تا یوجین[۱۶] (۱۸۵۷ـ۱۹۴۲)در کار طراحی بوده‌اند. این خانوداه اصلاً ایتالیایی بودند، اما عمدتاً در اتریش وآلمان فعالیت می‌کردند. آنها از سال ۱۷۷۸ تا ۱۹۱۷ موناکو را مرکز اقامت خودقراردادند، از اینرو تعداد زیادی از طرحهای آنها در موزه‌ی موناکو محفوظ مانده است. همچنین خانواده‌ی گالیاری، که مشهورترین آنها برناردینو گالیاری[۱۷] (۱۷۰۷ـ۱۷۹۴) و فابریزیو[۱۸] (۱۷۰۹ـ۱۷۹۰) نام دارند. افراد این خانواده نیز از اوایل سده‌ی هجدهم تا سال ۱۸۲۳ در بسیاری از شهرها، بویژه تورینو و میلان، به طراحی صحنه پرداخته‌اند.

با پیدا شدن علایق تازه در سده‌ی هجدهم، شیوه‌های بصری‌ی متداول در سالهای ۱۷۰۰ تا ۱۷۵۰ تغییرات زیادی به خود دید. مثلاً با محبوب شدن اجرای فکاهی استفاده از دکورهای محلی و روستایی معمول شد.اجرای فکاهی در ایتالیا از دل اینترمتسوها برخاست، که غالباً همراه اجراهای جدی به نمایش در می‌آمدند. اولین اجرای فکاهی‌ی ایتالیایی که شهرتی



تصویر ۸.۱۲. طرحی از جوزپینو گالیاری حدود سال ۱۷۸۰. سواد طرحهای باستانی در این تصویر نمایان است. موزه‌ی شهر، تورینو.



تصویر ۹.۱۲. ویرانه‌های هرکولانیوم، متعلق به سده‌ی اول میلادی که در سال ۱۷۰۹ از زیر خاک به در آمد.

همه جا گیر کسب کرد خدمتکار و معشوقه[۱۹] (۱۷۳۳) نوشته‌ی پرگوله‌سی[۲۰] بود. اجرای فکاهی در سراسر اروپا شکلهای گوناگونی داشت (درانگلستان بالاد اپرا[۲۱]، در آلمان سینگیشپیل[۲۲]، در فرانسه اپرا کمیک[۲۳]). این اپراها در سده‌ی هجدهم به قدری محبوب شده بودند که بسیاری از تالارهای بزرگ اپرا همواره دو گروه مستقل در استخدام خود داشتند، یکی برای اجرای فکاهی و دیگری برای اپرای‌جدی.

توجه به تاریخ نیز در اواخر سده‌ی هجدهم طراحی‌ی صحنه‌های تئاتر را تحت تأثیر قرار داد. کشف هرکولانیوم[۲۳] در ۱۷۰۹، و کشف پومپئی[۲۴] در ۱۷۴۸ تخیل اروپاییان را برانگیخت، و توجه آنها را به «قدمت» تمدن کلاسیک جلب کرد. در این دوره گراوورهایی که از ویرانه‌ها تهیه می‌شد دست به دست می‌گشت، و بسیاری از اشراف دروسط باغ خود بناهایی به شکل ویرانه‌های باستانی می‌ساختند. طراحان صحنه نیز برای القای پیری و زوال در طرحهای خود ویرانه‌هایی می‌کشیدند که از شکاف دیوارهای آن بوته‌های توت فرنگی وانگور سبز شده بود.

این علاقه‌ی تازه به تاریخ انگیزه‌ی تألیف آثاری بر اساس میراث ملی‌ی مابعد کلاسیک و داستانهای محلی شدوبسیاری از این آثار در فضای قرون وسطایی اتفاق می‌افتادند.ازاینرو معماری‌ی گوتیک را به تئاتر وارد کردند. تا پیش از پیدایش مکتب گوتیک تنها آثار کلاسیک مورد توجه بودند.

در اواخر سده‌ی هجدهم همچنین جنبشهایی برعلیه هنر و موسیقی‌ی باروک بپا خاست. در این دوره هنرمندان بر آن شدند که هنر باروک آگنده از جزئیات بی‌مصرف است. این عکس‌العمل را در کار موسیقیدانی همچون کریستف ویلیبالد گلوک[۲۵] (۱۷۱۴ـ۱۷۸۷) به وضوح می‌توان دید. گلوک با تصنیف آثاری همچون اُرفه و اوریدیس[۲۶] (۱۷۶۲) کوشید تا سادگی‌ی اولیه‌ی اپرای فلورانسی، و نیز هماهنگی‌ی حرکت و موسیقی را به اپرا باز گرداند. محبوبیت آثار او موجب پیدایش دوران «کلاسیک» تازه‌ای در موسیقی‌ی ربع آخر سده‌ی هجدهم گردید. این گرایش به سادگی و عمق در معماری و طراحی نیز پدیدار شد، زیرا در آنجا نیز بازگشتی به شکلهای خالص کلاسیک، فارغ از آذینها و جزئیات بی‌فایده، پیدا شده بود.

شاید مهمترین دستاورد سده‌ی هجدهم «فضاسازی» در طراحی‌ی صحنه باشد. پیش از این دوران صحنه‌ها معمولاً چنان طراحی می‌شدند تا همه‌ی جزئیات تصویر به روشنی قابل رؤیت باشد. در این دوره طراحان تأکیداصلی‌ی خود را بر ارزشهای کیفی و فضاهای حسی‌ی سایه روشنها قرار دادند. ممتازترین طراح این شیوه‌ی تازه جوانی باتیستا



تصویر ۱۲.۱۰.● گراووری از طرح پیرانه‌سی. دراین طرح تأکید بر ویرانه‌ها، استفاده‌ی دراماتیك از نور و سایه قابل توجه است.

پیرانه سی[۲۷] (۱۷۲۰ـ ۱۷۷۸) است. او صحنه‌های بسیاری را برای تئاتر طراحی کرده است، اما نفوذش اساساً به واسطه‌ی بیش از ۱۰۰۰ گراوور از «ویرانه‌های» رومی و زندانهای آن دوره است که بین سالهای ۱۷۴۵ و ۱۷۷۸ عرضه کرد. طرحهای او از ویرانه‌ها سهم زیادی در جلب توجه مردم به «ویرانه‌ها»ی باستانی، و طرحهای زندان او با سایه روشنهای شدید، سهم زیادی در گرایش به کیفیتهای فضاسازانه داشته است. پس از او بود که طراحان صحنه تجسم مکانهای نظرگیر در زیر نور ماه یا نورهای موضعی و مصنوعی را آغاز کردند. در این آثار رنگ نقش ناچیزی داشت، زیرا امکانات رنگ آمیزی محدود بود. دکورها به رنگهای سرخ یا سایه رنگهای سبز، زرد، و بنفش رنگ آمیزی می‌شدند. لذا فضا منحصراً از تقابل نورهای موضعی و سایه‌ها به وجود می‌آمد.

به رغم گرایشی که به سوی تنوع بصری در طرحهای صحنه به وجود آمده بود، همه‌ی مکانهایی که در اپراهای سده‌ی هجدهم تصویر شده‌اند به طور کلی بیش از ده نوع نیستند. چون مکان در آن دوره ماهیتی آرمانی داشت، در نمایشهای مختلف دکورهای واحدی به کار می‌رفت. در این دوره تکنیك اصلی‌ی ترکیب بندی تغییری نکرد، اما استفاده از شنا پر انگولو (صحنه‌ی پرسپکتیو زاویه دار) همچنان ادامه یافت. بسیاری از نوآوریهای پس از ۱۷۵۰، بویژه محتوای بصری و افزایش توجه به فضا، نشانه‌ی آن است که باریك‌بینی و سخت‌گیری‌ی ناشی از نئوکلاسیسیسم در هنر مردم را ارضا نمی‌کرد. هنرمندان سده‌ی هجدهم



تصویر ۱۲.۱۱. گراوور میدان (فوروم) نروا، از پیرانه سی. تقابل نور و سایه در این تصویر قابل توجه است. از اپرای روم باستان (۱۷۶۵) اثر جوانی بانیستا پیرانه‌سی. کتابخانه‌ی لی‌لی، دانشگاه ایندیانا.

اروپا منادیان سبك رمانتیك بودند که رفته رفته داشت بر ضوابط هنری حاکم می‌شد.

درام ایتالیایی در سده‌ی هجدهم

اگرچه طراحان ایتالیایی رهبر صحنه‌های اروپا بودند، اما این امر در مورد درام نویسان ایتالیایی صادق نبود، زیرا معدودی از آنها صاحب آوازه شدند. چون اپرا در ایتالیا بیش از تئاتر اهمیت داشت، غالب نویسندگان ایتالیایی به نوشتن لیبرتو (متن اپرا) بسنده می‌کردند، و «شاعر دربار سلطنتی‌ی وین» بالاترین مقامی بود که به دست می‌آوردند. دو تن از مشهورترین نویسندگان ایتالیایی در اوایل سده‌ی هجدهم عبارتند از آپوستولو زنو[۲۸] (۱۶۶۷ـ ۱۷۵۰)، مؤلف بیش از شصت متن اپرا و سرکرده‌ی مؤلفان سالهای ۱۷۰۰ تا ۱۷۲۵، که بزودی تحت الشعاع جانشین خود متاستاسیو[۲۹] (پیترو تراپاسی، ۱۶۹۸ـ۱۷۸۲) قرار گرفت. متاستاسیو بزرگترین شاعر دوران خود شناخته می‌شد، و مدعی بود که می‌تواند لیبرتوهایی بنویسد که بدون موسیقی هم مؤثر واقع شوند. بنابراین آثار او شبیه تراژدیهای کلاسیك بودند، با این تفاوت که در سه پرده تنظیم می‌شدند و پایان خوش داشتند. چون شخصیتهای آثار او یا خوب هستند یا بد، و از آنجا که معصومیت و پاکی همواره در آثارش پیروز می‌شوند، نمایشهای او به



تصویر ۱۲.۱۲. ● آلفیه‌ری مشهورترین تراژدی‌نویس ایتالیایی در سده‌ی هجدهم.



تصویر ۱۳.۱۲. صحنه‌ای از اجرای شاؤل اثر آلفیه‌ری. برگرفته از نسخه‌ی چاپ فلورانس، ۱۸۲۴.

ملودرام نزدیك می‌شوند. متاستاسیو ۳۰ لیبرتو نوشت که معروفترین آنها آدریانو[۳۰] (۱۷۳۱)، ایسی پیل[۳۱] (۱۷۳۲)، و کله منسی‌ی تیتوسی[۳۲] نام دارند. آثار او تا پیش از سال ۱۸۴۰ بیش از هزار بار همراه موسیقی اجرا شدند. آثار متاستاسیو با معیارهای امروزی چندان سطحی می‌نمایند که مشکل بتوان علت اینهمه تحسین و ستایش از او را دریافت.

در ایتالیای سده‌ی هجدهم درام غیراپرایی محبوبیتی نداشت. تنها تراژدی‌ی قابل ذکر ایتالیایی تا پیش از ۱۷۵۰ تراژدی‌ی مروپ[۳۳] (۱۷۱۳) نوشته‌ی فرانچسکو سیپیون دی مافه‌یی[۳۴] (۱۶۷۵_ ۱۷۶۵) است. این تراژدی براساس داستان کلاسیك مروپ نوشته شده است. مروپ لحظه‌ای که می‌خواهد پسر گمشده‌اش را بکشد، او را باز می‌شناسد. آنگاه از عاملین گمشدن فرزند خود انتقام می‌گیرد.

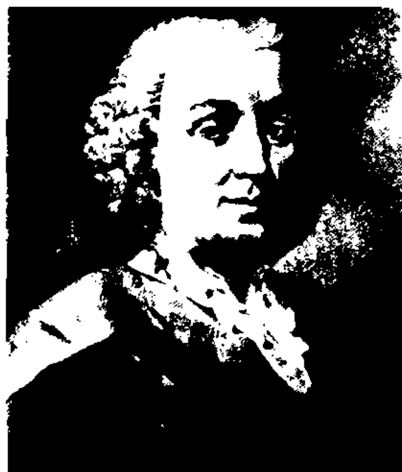
مشهورترین تراژدی‌نویس ایتالیایی در سده‌ی هجدهم ویتوریو آلفیه‌ری[۳۵] (۱۷۴۹_۱۸۰۳)، از سال ۱۷۷۵ شهرت یافت. وی بر آن بود تا نیرومندترین احساسات را در غالب ساده‌ترین شکل دراماتیك بریزد. در آثار او چیزهای غیرعمده کنار گذاشته شده‌اند، در نتیجه تراژدیهای او به نمایشنامه‌های راسین نزدیکترند تا تراژدیهای رایج در سده‌ی هجدهم. از میان آثارش اُرست[۳۶] (۱۷۷۶)، آنتیگون (۱۷۸۳)، و میرا[۳۷] (۱۷۸۹)، و تراژدی‌ی شاؤل[۳۸] (۱۷۸۲) از همه ممتازترند، و این آخری به عنوان شاهکار شناخته شده است. شخصیت مرکزی‌ی این تراژدی شاؤل، مردی است که در گذشته صاحب شکوه و عظمتی بوده است. در این تراژدی شاؤل میان دیوانگی، عقل،

ستمگری، و بزرگی در نوسان است. حرکت نمایشی در آن ساده است، بدین معنی که شاؤل از مشاهده‌ی بالا رفتن منزلت داود[۳۹] و فرو ریختن اعتبار خود دچار عذابی درونی می‌شود، و تنها یك بار، آن هم در هنگام مرگ، جلال پیشین خود را به چشم می‌بیند. غالب آثار آلفیه ری با گرایشهای نیرومند سیاسی همراهند، که گاه او را در دام تأکیدهای زیاده از حد بر پیامهای نظری می‌اندازند. آلفیه‌ری از حامیان سرسخت استقلال ایتالیا، و مخالف آشتی ناپذیر هر نوع استبداد بود. عقاید سیاسی‌ی آلفیه‌ری بسیاری از درام نویسان سده‌ی نوزدهم ایتالیا را تحت تأثیر قرار داد، که البته هیچ کدام به درجه‌ی هنری‌ی او نرسیدند.

کمدی در ایتالیا تاحدی محبوبتر از تراژدی بود. تا سال ۱۷۵۰ کمدیا دل آرته شکل بیان عمده‌ی کمدی در ایتالیا بود، اما متأسفانه پس از ۱۷۰۰ این شکل نمایشی که در گذشته سرشار از طراوت و سرزندگی بود به تکرار و سکون گرایید، و برای ایجاد تنوع، به‌شخصیتهای فرعی، موسیقی، و صحنه‌های تماشایی و نظرگیر روی آورد، و رشد احساساتی گری[۴۰] در آن موجب شد که کمدیا دل آرته خام دست و بی‌احساس بنماید. در این هنگام بود که کارلو گولدُنی[۴۱] (۱۷۰۷_۱۷۹۳) بزرگترین درام نویس کمدی سر بر آورد. گولدُنی کار خود را از سال ۱۷۳۴ با نوشتن سناریو (برنامه‌ی نمایشهای بدیهه سازی) برای گروههای کمدیا دل آرته در ونیز و اطراف آن آغاز کرد، و عملاً آخرین سنگر کمدیا دل آرته را که بدیهه سازی بود با کار خود در هم شکست. وی از همان آغاز زبان به نقد بسیاری از شکلهای سنتی گشود، و در سال ۱۷۳۸ برنامه‌ی تجدید نظر کننده‌ی خود را با نوشتن دیالوگ برای نقشهای اصلی‌ی کمدیا در نمایشنامه‌ی انسان جهانی[۴۲] پایه‌ریزی کرد. این نمایشنامه چندان موفق بود که او در سال ۱۷۴۳، دیالوگ بقیه‌ی شخصیتها را نیز نوشت، و در ۱۷۴۹ شروع به تغییر تیپهای سنتی‌ی شخصیتها کرد.

گولدُنی در سال ۱۷۵۰ در مقاله‌ی تئاتر کمدی[۴۳] به روشهای کهنه‌ی کمدیا حمله برد. در این مقاله استفاده از صورتك را نهی کرد (زیرا صورتکها از ظرافت بیان چهره‌ی واقعی جلوگیری می‌کنند)، و پیشنهاد نوشتن دیالوگهای بهتری برای صحنه کرد و گفت به جای موقعیتهای قراردادی در کمدیا باید از موقعیتهای واقعی در زندگی‌ی روزمره استفاده شود. از آنجا که از آغاز کار عملاً بدیهه سازی را کنار گذاشته بود، لذا در بیانیه‌اش همه‌ی اشکال شناخته شده‌ی

تصویر ۱۴.۱۲. ● چهره‌ی گولدُنی که کمدیا دل آرته را در سده‌ی هجدهم احیاء کرد و نیز آن را دگرگون ساخت.





تصویر ۱۵.۱۲. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی خدمتگار دو ارباب، پرده‌ی اول، صحنه‌ی هفتم، از مجموعه‌ی آثار گولدُنی به نام کمدی. جلد چهاردهم (۱۸۲۴).

کمدیا را تغییر داد. هنگامی که در سال ۱۷۶۱ ونیز را ترك گفت، با همه‌ی توان خود خیالپروری، جلف بازی، و شیوه‌های غیرواقعـی‌ی کمدیـا دل آرتـه در سده‌ی هجدهـم را طرد کرده بود، و به جای آن لطیفـه، احساس، و واقعگرایی را (هم در وقایع و هم در اجرا) نشانده بود. شخصیتهای ثابت (تیپها) در آثار او نرمتر و انسانی‌تر شده بودند. پانتالونه دیگر پیرمـرد احمـق، بدبخت، و شهوت‌پرستِ نمایشهـای سنتـی‌ی گذشتـه نبـود، بلـکه تاجـری درستـکار، پدری خوب، و همشهری‌ای ثابت قدم بود. گولدُنـی بااین تغییـرات تفاوتهای میان کمدیا و کمدی را از میان برداشت. در میان کمدیاهایی که گولدُنی نوشت شاید خدمتگار دو ارباب[۲۴] از همه بهتر باشـد. وی در سال ۱۷۶۲ در پاریس مستقر شد و تا پایان کارش در ۱۷۷۳ برای کمدی ایتالیِن[۲۵] نمایشنامه نوشت.

حوزه‌ی کار گولدُنی منحصر به کمدیا دل آرته، یا حتی محـدود به کمـدی نبـود. او که از پر کارترین نویسنـدگان سده‌ی هجدهـم محسـوب می‌شـود ۱۰ تراژدی، ۸۳ درام موزیکال، و حدود ۱۵۰ کمدی نوشته است. بسیاری از این آثار سیاه مشقهایی بیش نبودند، اما بقیه‌ی آنهـا ممتازتریـن آثـار زمـان او محسـوب می‌شدند. گولدنی هنرمند مبتکری بود، و برای وحدت بخشیدن به داستانهـای خود راههـای نبـوغ آمیـزی می‌یافت. گاه مکانی مثـل قهـوه خانـه[۲۶]، گاه شیئـی همچون بادبزن[۲۷]، و گاه یك تیپ (در نمایشنامه‌ی غیبت زنان[۲۸]) را مرکز داستان خود قرار می‌داد، تا حرکات



تصویر ۱۶.۱۲. نمایشی در آمفی‌تئاتر رومی در ورونا. گولدُنی در خاطرات خود درباره‌ی این نمایشنامه می‌نویسـد: «در این برنامه همه نوع نمایشی وجود داشت؛ مسابقه، نیزه‌بازی، گاوبازی، در تابستـانها حتی نمایشنامه هم اجرا می‌شد... برای این نمایشها سکوی تئاتری بر روی پایه‌های بسیار محکم ساخته شده بود که زمستانها جمع، و در فصلهای مناسب سال دوباره برپا می‌شد.» نقاشی از مارکو مارکولا، ۱۷۷۲. کانون هنری‌ی شیکاگو.

متعددی را به هم جوش دهد. اگرچه گولدُنی در آثارش تقریباً به هر شغل و طبقه‌ای پرداخته است، اما طبقه‌ی متوسط و پایین جامعه‌اش بیشتر توجه او را جلب می‌کرد. در نمایشنامه‌های او اشراف موجوداتی منحط و بی‌مصرف تصویر شده‌اند، و شخصیتهای زن در آثار او دلپذیرند. گرایش اخیر در نمایشنامه‌ی مدیره‌ی مهمانخانه(۴۹) (۱۷۵۳) به خوبی مشهود است. آثار گولدُنی پر از درگیریهای احساساتی‌اند، اما همواره آنقدر لطافت طبع و ظرافت دارند که نمی‌گذارند کار به احساساتی‌گریهای خنک بکشد، و همین ویژگی است که نمایشنامه‌های او را برتر از معاصرانش قرار می‌دهد. اما باید اذعان داشت که آثار گولدُنی با وجود جاذبه‌های بسیاری که دارند فاقد ژرفای واقعی‌اند.

کارلو گُتزی(۵۰) (۱۷۲۰-۱۸۰۶) مخالف تجدیدنظرهای گولدنی در کمدیا دل آرته، و احساساتی‌گری‌ی او در کمدی، و بدنام کردن طبقه‌ی بالای اجتماع بود. ضد حمله‌ی گُتزی بر گولدُنی به شکل فیاب(۵۱) (یا افسانه‌های ساتیری) ظاهر شد که برای بالماسکه‌های کمدیا دل آرته می‌نوشت. گُتزی در آثارش دقیقاً به عناصری می‌پرداخت که گولدُنی بیشترین تلاش خود را در طرد آنها به کار برده بود، عناصری همچون تخیل، افسون، و بدیهه سازی. بنابراین گُتزی موضوعات خود را از افسانه‌ها و قصه‌های پریان می‌گرفت (که امکانات زیادی برای صحنه پردازیهای مجلل و تماشایی فراهم می‌کردند)، و از این داستانها برای تحقیر گرایشهای احساساتی در ادبیات معاصر خود استفاده می‌کرد. نتیجه‌ی این کشاکش را، که زمانی بحث داغ روز بود، خواننده‌ی امروزی تنها از طریق تأثیرات آنها می‌تواند حدس بزند. همچنین باید در نظر داشت که گُتزی در آثارش جای کافی برای بدیهه سازی باقی می‌گذاشت، که چگونگی‌ی آنها در جایی ثبت نشده است. آثار عمده‌ی گُتزی از جمله عشق به سه نارنج(۵۲) (۱۷۶۱)، شاه استاگ(۵۳) (۱۷۶۲)، توراندخت(۵۴) (۱۷۶۲)، و پرنده‌ی سحرآمیز(۵۵) (۱۷۶۵) در سده‌ی هجدهم محبوبیت بسیاری داشتند، اما شهرت او پایدار نبود. گُتزی توانست برای مدت کوتاهی جنبش تازه‌ای در کمدیا دل آرته به وجود آورد، اما پس از ۱۷۷۰ این جنبش به سرعت خاموش شد. از آن پس کمدی ایتالیایی به قالب سلیقه‌ی اکثریت اروپاییان در آمد و خود را به انواع درامهایی محدود کرد که در همه جا یافت می‌شد.



۱۷.۱۲. ■. کارلو گُتزی، درام‌نویس ایتالیایی که نجیب‌زاده بود و بعدها به خاطر فقر به درام‌نویسی روی آورد.

درام فرانسوی در سده‌ی هجدهم

فرانسه در طول سده‌ی هجدهم قدرت عمده‌ی اروپا بود، اما به خاطر جنگهای پی در پی و سیاستهای مالی‌ی نادرست رفته‌رفته موقعیت برتر خود را از دست داد. لویی چهاردهم به طمع کشورگشایی و نفوذ در اسپانیا، و به امید آن که بتواند نوه‌ی خود را بر تخت فرمانروایی‌ی اسپانیا بنشاند، «جنگ جانشینی‌ی اسپانیا» را به راه انداخت، و بین سالهای ۱۷۰۱ و ۱۷۱۳ فرانسه را به قهقرا کشاند. این جنگ همچنین موجبات چندین شکست تحقیرآمیز از انگلستان و اتریش را برای فرانسه فراهم آورد، به طوری که خود به زیر سلطه‌ی این دو کشور رفت. پس از ۱۷۵۰ غالب قلمروهای فرانسه به انگلستان واگذار شد. این جنگها فشار زیادی بر اقتصاد فرانسه وارد آوردند، و در این میان طبقه‌ی متوسط و پایین فرانسوی زیان بیشتری دید، زیرا اشراف و روحانیان فرانسوی از پرداخت مالیات معاف بودند. نارضایتیهای ناشی از این شرایط بعدها در انقلاب فرانسه چهره‌ی خود را نشان داد.

به رغم همه‌ی مشکلات مالی و اجتماعی، فرانسه در سراسر سده‌ی هجدهم همچنان مرکز فرهنگی‌ی اروپا بود، و درام فرانسوی الگوی ارزیابی‌ی درام اروپایی ماند، هر چند درام فرانسوی خود پیرو الگوهای سده‌ی هفدهم، و کم و بیش واپس‌گرا بود. غالب تراژدی نویسان سده‌ی هجدهم فرانسوی قدم در جای پای راسین می‌نهادند، اما به جای تکیه بر تضادهای درونی‌ی شخصیتها، که ویژگی‌ی راسین بود، همگی به طرح داستانهای بغرنج و شخصیتهای پیچیده می‌پرداختند، از اینرو هیچیک اهمیت او را کسب نکردند. نمونه‌ی عمده‌ی این گرایشها را می‌توان در آثار لاگرانژ شانسل، کربیون، و وُلتر ملاحظه کرد.

ژوزف دو لاگرانژ شانسل(۵۶) (۱۶۷۷-۱۷۵۸) پس از ۱۶۹۴ چهارده نمایشنامه نوشت. محبوبترین آنها اینو و مه لیسرت(۵۷) (۱۷۱۳) داستان برده‌ای است به نام اینو که در خانه‌ی شوهر سابقش، پادشاه، بسر می‌برد، و شاه گمان می‌کند که او مرده است. ملکه‌ی تازه توطئه‌ای می‌چیند تا پسر اینو به نام مه لیسرت را، که از هویت خود آگاه نیست، بکشد. پس از صحنه‌های مختلف بازشناسی، و تعدادی ارتباطهای پیچیده‌ی دیگر، توطئه‌ی ملکه خنثی می‌شود، و اینو بار دیگر به مقام گذشته‌ی خود باز می‌گردد. این داستانها که گرایش را به سوی ملودرام را به وضوح نشان می‌دهند، توسط نویسنده‌ی دیگر فرانسوی شدت بیشتری گرفتند. بسیاری از درامهای به شدت پیچیده‌ی پروسپه ژولیو کربیون(۵۸) (۱۶۷۴-۱۷۶۲) به منظور ایجاد وحشت در تماشاگران طراحی شده‌اند. مثلاً در نمایشنامه‌ی آترو و تی‌یِست(۵۹) (۱۷۰۷)، تی‌یِست مشروبی می‌سازد که با خون پسرش آمیخته شده است. علاقه‌ی کربیون به داستانهای پیچیده در نمایشنامه‌ی الکترا(۶۰) (۱۷۰۷) بارزتر است. در این نمایشنامه آژیستوس(۶۱) دارای پسر و دختری است، که عاشق الکترا(۶۲) و اُرست(۶۳) شده‌اند، و مشکلاتی ایجاد می‌کنند. رادامیست و زنوبی(۶۴) (۱۷۱۱) بهترین نمایشنامه‌ی کربیون داستان زنوبی، زنی است که در لباس مبدل ظاهر شده و پدرشوهر و برادر شوهرش، آرسام، عاشق او می‌شوند. در این صحنه شوهر بی‌رحم



تصویر ۱۸.۱۲. ●، وُلتر تراژدی‌نویس و دانشمند فرانسوی سده‌ی هجدهم.

او، رادامیست، نیز که گمان می‌شد مرده است با لباس مبدل حضور دارد. پس از یك سلسله صحنه‌های بازشناسی و مرگ رادامیست، سرانجام زنوبی با آرسام که مرد پاکی است ازدواج می‌کند، و هر دو خوشبخت می‌شوند. این اثر در سده‌ی هجدهم یکی از بهترین نمایشنامه‌ها شناخته می‌شد، و تا سال ۱۸۳۰ در تئاترهای فرانسوی اجرا می‌گردید.

وُلتر[۶۵] (فرانسوا ـ ماری آروئه، ۱۶۹۴ـ ۱۷۷۸) تراژدی نویس مقتدر سده‌ی هجدهم فرانسوی، کسی است که همه‌ی بار ادبیات و اندیشه‌ی فرانسوی را بر دوش گرفت. اولین اثرش اودیپ[۶۶] (۱۷۱۸) بود، و پس از آن پنجاه و سه نمایشنامه نوشت که بیش از نیمی از آنها تراژدی بودند. هر چند ولتر نیز به طرح داستانهای پیچیده گرایش داشت، اما کیفیت آثار او ممتازند. شخصیتهای او نیز همچون معاصرانش بغرنجند، و طی بازشناسیها و تغییر ماهیتهای ناگهانی پی به واقعیت می‌برند.

بهترین اثر وُلتر به نام زایبر[۶۷] (۱۷۳۲) هنگام جنگهای صلیبی در خاورمیانه اتفاق می‌افتد. این نمایشنامه درباره‌ی دختر برده‌ای است به نام زایبر، که صاحبش سلطان عثمان به او دل می‌بندد. یکی از اطرافیان سلطان می‌داند که زایبر دختر حاکم مسیحی‌ی پیشین این منطقه، به نام لوسینیان[۶۸] است که او نیز اکنون برده است، اما این راز را فاش نمی‌کند. سلطان از دیدن ملاقاتهای زایبر با شخصی به نام نِرستان[۶۹]، که در حقیقت برادر اوست، دچار حسادت می‌شود، و هر دو را می‌کشد. علایق فلسفی‌ی ولتر در بسیاری از آثارش منعکس است، مثلاً در نمایشنامه‌ی اَلزیر[۷۰] (۱۷۳۶)، که داستان پیچیده‌ای درباره‌ی اسپانیاییها در کشور پرو است، به‌این نتیجه می‌رسد که مذهب وقتی خوب است که تنایج انسانی به بار آورد. ولتر نیز همچون معاصرانش با رجوع پی در پی به غریزه‌ی همخونی[۷۱] (غریزه‌ای که انسان را به نزدیکانش جذب می‌کند)، به عنوان وسیله‌ای دراماتیك، گرایشهای احساساتی‌ی خود را نشان می‌دهد، و در آثار او غالب شخصیتها از طریق این غریزه به بازشناسی می‌رسند.

ولتر پس از اقامت در انگلستان از ۱۷۲۶ تا ۱۷۲۹ به این نتیجه رسید که ضوابط نئوکلاسیك در فرانسه بسیار محدود کننده‌اند، و از آن پس کوشید از محدودیت آنها بکاهد.اما تجدید نظرهای او منحصر به معرفی‌ی اشباح، کاهش خشونت، و افزایش جنبه‌های تماشایی در صحنه شد. گرایش ولتر به ارائه‌ی صحنه‌های تماشایی و مجلل با مانع بزرگی

روبرو بود، زیرا در آن دوران رسم بود که تعدادی از تماشاگران داخل صحنه بنشینند، و این امر امکانات صحنه پردازی را محدود می‌ساخت؛ شاید به خاطرنفوذ ولتر بود که این رسم از سال ۱۷۵۹ ملغی شد. گرایشهای تازه‌ی ولتر مصادف با دورانی بود که توجه مردم به تاریخ و رنگهای محلی و ملی جلب شده بود، لذا آمادگی‌ی لازم برای پذیرش صحنه پردازی‌ی مجلل و نظرگیر فراهم بود. نمایشنامه‌ی تانکرد[۷۲] (۱۷۶۰) اثر ولتر توجه معاصران او را به قرون وسطی کشاند، و موجی از نمایشنامه‌های فرانسوی درباره‌ی گذشته‌ی کشور به راه افتاد، و این‌موج‌در آثار نویسندگان بعدی از جمله پی یر لوران دو بِلوی[۷۳] در نمایشنامه‌های **محاصره‌ی کاله**[۷۴] (۱۷۶۵)، و **گاستُن وبایار**[۷۵] (۱۷۷۱) تجلی کرد.

ولتر برای رفع موانع صحنه‌های فرانسوی متوجه آثار شکسپیر شد که پیش از آن مورد غفلت قرار گرفته بودند. آثار شکسپیر پیش از ولتر نیز در شکل موجود خود در فرانسه خوانده می‌شدند، اما به‌نظر فرانسویان بسیار «غیرمتعارف» می‌نمودند، و برای آن که با سلیقه‌ی آنان منطبق شوند باید دخل و تصرفاتی در آنها به عمل می‌آمد. حتی هنگامی که ژان فرانسوا دوسی[۷۶] (۱۷۳۳ـ۱۸۱۶) اقتباس کاملاً آزادی از شکسپیر به عمل آورد، فرانسویان هنوز آن را بسیار عجیب و غریب می‌یافتند. این واقعیتها نشان می‌دهند که‌نئوکلاسیسیسم حتی به رغم تجدید نظرهای ولتر و دیگران، چه سنگر غیرقابل نفوذی داشته است.

کمدی در فرانسه به خاطر پایگاه مردمی‌تر و شکل ساده‌تری که داشت، بیش از تراژدی امکان نوآوری یافت. تا حدود ۱۷۲۰ نفوذ مولی‌یر هنوز برجا بود،و این نفوذ را در آثاردانکور، رِنیار، و لوساژ، کمدی نویسان عمده‌ی اوایل سده‌ی هجدهم فرانسوی، می‌توان مشاهده کرد. فلوران ـ کارتُن دانکور[۷۷] (۱۶۶۱ـ ۱۷۲۵) نخست در سال ۱۶۸۵ در کمدی فرانسز کار خود را آغاز کرد، و به تدریج جزءِ مدیران این سازمان شد. از میان پنجاه کمدی‌ی او دو تای آنها دارای اهمیت ویژه‌ای هستند: مرد روز[۷۸] (۱۶۸۷) و زنان روز، از طبقه‌ی متوسط[۷۹] (۱۶۹۲). وی در نمایشنامه‌ی نخستین، شخصی (تیپی) به نام جناب زرنگ[۸۰] یا ژیگولو[۸۱] را معرفی می‌کند، که در نمایشنامه‌های دیگر او نیز ظاهر می‌شود. نمایشنامه‌ی دومی هجویه‌ای است درباره‌ی همسران تاجرانی که می‌کوشند زن روز باشند. دانکور در این آثار سر برآوردن یك طبقه‌ی تاجرپیشه‌ی جاه طلب را منعکس می‌کند (طبقه‌ای که در آن زمان در انگلستان نیز رو به رشد بود). غالب نمایشنامه‌های او کمدی‌ی رفتارها محسوب می‌شوند، که حوزه‌ی وسیعی از شخصیتهای (تیپ) اجتماعی دوران او را در برمی‌گیرند. ژان فرانسوا رِنیار[۸۲] (۱۶۵۵ـ۱۷۰۹) در آغاز برای گروه کمدیا دل آرته که ساکن پاریس بود می‌نوشت، اما بعدها نویسنده‌ی کمدی فرانسز شد. بهترین آثار او عبارتند از قمارباز[۸۳] (۱۶۹۶)، که‌تکچهره‌ای کمدی از قماربازی حرفه‌ای است، و **وارث همه جانبه**[۸۴] (۱۷۰۸) که نمایشنامه‌ای فارس درباره‌ی خدمتگاری است که می‌کوشد وارث ارباب خود شود، اما ثروت عموی بداخلاقش را به ارث می‌برد. آلن ـ رنه لوساژ[۸۵] (۱۶۶۸ـ۱۷۴۷) پس از چندی که آثار لوپه دِ وگا، روخاس زوریلا، و کالدِرُن را اقتباس کرد، نمایشنامه‌ای به نام تورکاره[۸۶] (۱۷۰۹) نوشت که در



تصویر ۱۹.۱۲. (*) آلن‌رنه لوساژ درام‌نویس جنجالی‌ی فرانسوی سده‌ی هجدهم.

تصویر ۲۰.۱۲. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی وارث همه‌جانبه نوشته‌ی فرانسوا رنیار در کمدی فرانسز، ۱۷۰۸. از چاپ اول نمایشنامه.

آن حمله‌ی شدیدی بر مؤدیان مالیاتی کرده بود. گفته‌اند تورکاره اولین نمایشنامه‌ی بزرگ فرانسوی از نوع کمدی رفتارهاست که در آن عده‌ای حقه بازِ زرنگ یکدیگر را قربانی می‌کنند. در پشت ظاهر این نمایشنامه انتقاد ظریفی از سیاستهای مالی‌ی لویی چهاردهم نهفته است، سیاستی که در آن طبقات صاحب جاه و جسور امکان می‌یابند کیسه‌ی مردم طبقات پایین، و مردم شرافتمند را خالی کنند، و به جاه و مقامی برسند. این نمایشنامه‌ی جنجال آفرین موجب طرد لوساژ از کمدی فرانسز شد. لوساژ پس از آن به نوشتن داستان، و کمدی‌ی فکاهی روی آورد. این کمدیها توسط گروههای غیرمجاز نمایشی، در بازارهای مکاره‌ی پاریس اجرا می‌شدند.

گرایش به احساساتی‌گری (سانتی مانتالیزم) حدود ۱۷۲۰ در انگلستان و فرانسه همزمان متداول شد، و بیش از همه در آثار دِتوش، ماری وو، و لاشوسه تجلی کرد. فیلیپ نریکو دِتوش[۸۷] (۱۶۸۰-۱۷۵۴) با نوشتن دو نمایشنامه به شهرت رسید: **فیلسوف متأهل**[۸۸] (۱۷۲۷)، و **کنتِ از خود راضی**[۸۹] (۱۷۳۲)، که هر دو شباهتهایی با نمایشنامه‌ی **عشاق آگاه**، نوشته‌ی استیل، درام نویس انگلیسی، دارند (دِتوش در دهه‌ی ۱۷۲۰ درانگلستان بسر می‌برد). شاید نمایشنامه‌ی کنت از خود راضی گرایشهای دِتوش را بهتر از هر اثر دیگری منعکس کند. دراین نمایشنامه نجیب زاده‌ای بی‌پول اما از خود راضی، پس از دیداری احساساتی که با پدرش دارد تغییر می‌کند، و پدرش بعدها درباره‌ی او می‌گوید

«پسر من مغرور است، اما قلب پاکی دارد؛ و این به همه چیز می‌ارزد.»

پی‌یر کارله دو شامبلن دوماری وو[۹۰] (۱۶۸۸-۱۷۶۳) در سال ۱۷۲۰ با نمایشنامه‌ی **آرلکن با عشق پالوده می‌شود**[۹۱] مورد توجه قرار گرفت. این نمایشنامه را یك گروه ایتالیایی اجرا کرد که پس از مرگ لویی چهاردهم در ۱۷۱۶ اجازه یافته بود به فرانسه بیاید. ماری وو سی و پنج نمایشنامه نوشت که غالب آنها توسط همین گروه اجرا شد، شاید از آنرو که شیوه‌ی بازیگری‌ی این گروه برای ارائه‌ی ظرایف احساسات موجود در آثار ماری وو مناسبتر از سبك کار کمدی فرانسز بود. بیشتر نمایشنامه‌های ماری وو درباره‌ی عشقی است که آگاهی می‌بخشد. به خلاف کمدیهای پیش از او که نیروهایی خارجی عشاق را از یکدیگر دور می‌سازند(والدین، یا قیم‌ها)، در آثار ماری وو موانع از تضادهای درونی‌ی خود شخصیتها سرچشمه می‌گیرند. مثلاً در نمایشنامه‌ی **بازی‌ی عشق و اقبال**[۹۲] (۱۷۳۰) دو پدر و مادر که با هم دوستی خانوادگی دارند تصمیم می‌گیرند مقدمات آشنایی و ازدواج فرزندان خود را فراهم آورند، به شرط آن که پسر و دختر مایل به پذیرفتن یکدیگر باشند: زوج جوان که به این بازی مشکوکند، در جلسه‌ی دیدار، هر یك خدمتگار خود رابه جای خودش می‌فرستد، تا بتوانند خود ناظر صحنه‌ی معارفه باشد؛ از بد حادثه هر دو به شدت عاشق خدمتگار طرف مقابل می‌شود،و او را همچون همسر آینده‌ی خود می‌نگرد. در اینجا نیز همچون غالب آثار ماری وو تأکید اصلی بر تغییرات ظریفی است که در احساسات شخصیتها به وجود می‌آید، و نه عواملی خارجی. بنابراین می‌توان گفت که ماری وو بیش از دیگران به راسین نزدیك شده است. او را همچنین به خاطر شیوه‌ی نثر زیبایش که به سبك ماری ووا[۹۳] مشهور است ستوده‌اند. ماری وو به واسطه‌ی تأکیدهایی که بر احساسات شخصیتهایش می‌گذارد، سهم زیادی در تحول احساساتی‌گری داشته است، اما جذابیت و زیرکی‌ی موجود درآثارش او را بسی بالاتر از معاصرانش قرار می‌دهد. به خاطر توجهی که ماری وو به تضادهای روانشناختی‌ی درونی‌ی شخصیتهایش نشان می‌داد، در نزد منتقدان سده نوزدهم منزلت روزافزونی یافت. کمدیهای ماری وو امروزه در میان کلاسیکهای فرانسوی پس از مولی‌یر قرار می‌گیرند.

پی‌یر کلود نیول دو لاشوسه[۹۴] (۱۶۹۲-۱۷۵۴) با نمایشنامه‌های **نفرت دروغین**[۹۵] (۱۷۳۳)، و **پیشداوری‌ی باب روز**[۹۶] (۱۷۳۵) پایه گذار نوعی کمدی به نام کمدی‌ی اشك‌آور (کمدی لارمویانت)[۹۷] محسوب می‌شود، که شاید محبوبترین شکل دراماتیك در بین سالهای ۱۷۳۰ و ۱۷۵۰ در فرانسه بود. در آثار لاشوسه یك آدم خوب با یك سلسله موانع روبرو می‌شود که صرفاً برای برانگیختن حس همدردی و ترحم نسبت به او طراحی شده‌اند، و این شخص پس از مکاشفه و دریافت حقایقی که قبلاً نمی‌دانست، به خاطر پایداری و حفظ منزلت خود پاداش می‌بینند. بنابراین آثار او هم به‌تراژدیهای متداول درزمان خودش شباهت دارند، زیرا طرح داستان براساس عدم آگاهی‌ی شخصیتها، و با دیالوگی منظوم شکل می‌گیرد، و هم شبیه کمدی‌اند، زیرا با خوشی به پایان می‌رسند. هدف کلی‌ی این آثار تهذیب روح تماشاگر از طریق قالبی دلپذیرو لطیف است. به درام نویسانی که سهم قابل توجهی در رواج کمدیهای احساساتی داشته‌اند

ولتر را نیز، با آثاری همچون پسر ولخرج[۹۸] (۱۷۳۶) و نانین[۹۹] (۱۷۴۹)، باید افزود.

پس از ۱۷۵۰، هنگامی که نویسندگان دیگر از جمله دنی دیده رو[۱۰۰] (۱۷۱۳-۱۷۸۴) کوشیدند پهنه‌ی جامعتری از انواع شکلهای دراماتیك را معمول کنند، کمدی‌ی اشك آور جذب انواع دیگر نمایشنامه‌نویسی شد. در این دوره تقریباً همه‌ی فرایافتهای سنتی و قراردادی، از جمله درام، توسط گروهی از متفکران پیشرو اصحاب دایرة‌المعارف از نو ارزیابی شدند، و توسط مقالاتی جنجالی در دایرة‌المعارف تدوین یافتند. دیده‌رو ویراستار دایرة‌المعارفی بود که در بیست و هشت جلد بین سالهای ۱۷۴۸ و ۱۷۷۲ چاپ و منتشر شد. عقاید دیده‌رو درباره‌ی درام در چند کتاب به صورت گفتگو، و دو نمایشنامه به نامهای پسر نامشروع[۱۰۱] (۱۷۵۷)، و پدر خانواده[۱۰۲] (۱۷۵۸) عرضه شده است. دیده‌رو معتقد بود که طریق نئوکلاسیسیسم در تقسیم اشکال دراماتیك به دو شکل کمدی و تراژدی بسیار باریك و محدود کننده است، و بر آن بود که لازم است شکلی «میانجی»، یعنی یك درام[۱۰۳]، یا تراژدی‌ی بومی، و نوعی کمدی به وجود آید که به فضایل انسانی بپردازد. وی همچنین پیشنهادهایی برای ارائه‌ی نمایش یا اجرای آن داشت و معتقد بود، حال که قرار است درام توهمی از واقعیت بسازد، باید بتواند تماشاگر را عمیقاً تحت تأثیر قرار دهد. بنابراین به نویسندگان توصیه می‌کرد که از زندگی واقعی الهام بگیرند، و حوادث خود را در مکانهای واقعی قرار دهند. او استفاده از زبان نثر در دیالوگ، تقلید دقیق حرکات واقعی، و کشیدن «دیوار چهارم»[۱۰۴] را در بازیگری تبلیغ می‌کرد. عقاید دیده رو، که واقعگرایی‌ی آن روزگار را تحت‌الشعاع



تصویر ۲۱.۱۲. (*) پی‌یر دو ماری‌وو، کمدی‌نویس بزرگ فرانسوی، که او را از کلاسیکهای فرانسوی پس از مولی‌یر قرار می‌دهند.

تصویر ۲۲.۱۲. (*) دنی دیده‌رو از متفکران و نویسندگان فرانسوی سده‌ی هجدهم، و از پایه‌گذاران دایرة‌المعارف، و نیز نوآوران درام‌نویسی در جهان.





تصویر ۲۳.۱۲. (*) پی‌یر اُگوستین بومارشه کمدی‌نویس معروف فرانسوی در سده‌ی هجدهم.

قرار داده بود تا پایان سده‌ی نوزدهم کاملاً مورد توجه قرار نگرفت.

دیده‌رو همچنین مریدانی به هم زد که همگی ضمناً از درام احساساتی‌ی انگلیسی الهام می‌گرفتند. برنار - ژوزف سوارن[۱۰۵] (۱۷۰۶-۱۷۸۱) نمایشنامه‌ی بورلی[۱۰۶] (۱۷۶۸) خود را از نمایشنامه‌ی قمارباز اثر مور اقتباس کرد، و لویی - سباستین مرسیه[۱۰۷] (۱۷۴۰-۱۸۱۴) نمایشنامه‌ی ژنه وال[۱۰۸] (۱۷۹۶) را با اقتباس از تاجر لندنی نوشت، نیز آثار مستقلی را از جمله قاضی[۱۰۹] و مرد تهیدست[۱۱۰] پدید آورد. بهترین درامی که در این دوره نوشته شد فیلسوفی که نمی‌دانست فیلسوف است[۱۱۱] (۱۷۶۵) نوشته‌ی میشل - ژان سِدِن[۱۱۲] (۱۷۱۹-۱۷۹۷) بود. این نمایشنامه درباره‌ی مرد جوانی است که در یك دوئل ناخواسته پیروز می‌شود، اما بعداً با حریف خود دوستی می‌کند. طرح این نمایشنامه از داستانهای رایج آن دوره، اما برتر از درام‌های معمول بود، زیرا شخصیت پردازی‌ی ممتاز، و پیام غیر مستقیمی داشت. چون مدیران کمدی فرانسز «درام» را نمی‌پسندیدند، امکان تحول آن در سده‌ی هجدهم فراهم نیامد، و تنها در تئاترهای کوچکی که برنامه‌های رنگارنگ مثل پانتومیم و موسیقی اجرا می‌کردند امکان اجرا شدن یافت، تا آن که در سده‌ی نوزدهم، به صورت ملودرام دوباره احیا شد.

در اواخر سده‌ی هجدهم تنها یك درام نویس برجسته برخاست، بومارشه[۱۱۳] (پی‌یر - اُگوستن کارُن، ۱۷۳۲-۱۷۹۹). امروزه بومارشه به خاطر کمدیهایش مورد توجه است، اما درام‌هایی همچون اوژنی[۱۱۴] (۱۷۶۷)، و دو رفیق[۱۱۵] (۱۷۷۰) نیز نوشته است. بومارشه با نوشتن آثاری همچون آرایشگر سویل[۱۱۶] (۱۷۷۵)، و عروسی فیگارو[۱۱۷] (۱۷۸۳) شهرتی پایدار به دست آورد. آرایشگر سویل را می‌توان جزء کمدیهای توطئه طبقه بندی کرد. در این نمایشنامه پدر خوانده‌ی پیری می‌کوشد دختر خوانده‌ی خود را شوهر بدهد و موفق نمی‌شود. در این نمایشنامه شخصیتی به نام فیگارو معرفی می‌شود که اوج تیپ خدمتگار مضحك در نمایشنامه‌های فرانسوی است.



تصویر ۲۴.۱۲. پرده‌ی آخر نمایشنامه‌ی عروسی‌ی فیگارو اثر بومارشه، که بعدها چند اپرا براساس آن نوشته شد. برگرفته از مجموعه‌ی آثار بومارشه، چاپ ۱۷۸۵، کتابخانه‌ی لی‌لی، دانشگاه ایندیانا.

عروسی فیگارو اگرچه غالب شخصیتهای آرایشگر سویل را دارد، اما لحن آن کاملاً متفاوت و از آن پیچیده‌تر است، زیرا طرح توطئه در آن بهانه‌ای است تا مسائل اجتماعی و روابط طبقاتی بررسی شود. عروسی فیگارو در اسپانیا اتفاق می‌افتد، اما به روشنی مسائل آن زمان فرانسه را طرح می‌کند. در اواخر سده‌ی هجدهم، اشرافیت فرانسه علت وجودی‌ی خود را از دست داده بود، و لویی پانزدهم (سلطنت ۱۷۷۴_۱۷۹۳) مذبوحانه می‌کوشید امتیازات طبقه‌ی خود را حفظ کند، و دراین راه از هیچ فشاری بر طبقه‌ی متوسط تازه پا و طبقات پایین فروگذار نمی‌کرد. اگرچه در این دوره طبقات پایین حقوق مدنی ناچیزی به دست آورده بودند، اما بار همه‌ی مالیاتها بر دوش آنها بود. بومارشه نیز همچون گلدسمیت و شریدان در انگلستان، روح کمدی‌ی «تفریحی» را می‌گرفت، اما مایه‌های سیاسی و جامعه‌شناسانه بر آن می‌افزود.

در اواخر سده‌ی هجدهم نمایشنامه‌ها عموماً احساساتی (سانتی مانتال) بودند، و بسیاری از آنها با تاریخ ملی و رنگهای محلی آراسته می‌شدند. همه‌ی این گرایشها را می‌توان یکجا در نمایشنامه‌ی ضیافت با شکوه هانری چهارم[118] (۱۷۷۴) نوشته‌ی شارل کوله[119] (۱۷۰۹_۱۷۸۳) مشاهده کرد. در این نمایشنامه پادشاه در لباسی مبدل در میان مردم عادی گردش می‌کند، و به حل مشکلات آنها کمک می‌کند.

بدین سان تا ۱۷۹۰ درام فرانسوی چند گام تجربی در خارج از محدوده‌ی نئوکلاسیسیسم برداشته بود. باید گفت اگرچه در این سالها مباحث رایج و شکل اجرا با اوایل سده‌ی هجدهم متفاوت بود، اما تا پیش از انقلاب کبیر فرانسه بدعتها و دگرگونیهای چشمگیری صورت نگرفت.

گروههای نمایشی در پاریس

در سال ۱۷۰۰ تنها دو گروه مجاز نمایشی در پاریس فعالیت داشتند، یکی سازمان اپرا، و دیگری سازمان کمدی فرانسز، و هر یك از این گروهها امتیاز انحصاری‌ی نمایشهای پاریس را نیز یدك می‌کشید. این دو گروه تا پایان سده‌ی هجدهم تنها گروههای رسمی‌ی نمایشی در فرانسه محسوب می‌شدند، لذا رقابت سختی با گروههای آزاد داشتند. مبارزه را نخست گروههای غیرمجاز تئاتری آغاز کردند، بویژه گروه سن ژرمن[120]، که همه ساله در جشنهای بازار مکاره از سوم فوریه تا عید پاك، و گروه سن لوران[121]، که از پایان ژوئن تا اواخر ماه اکتبر نمایشهای سرگرمی اجرا می‌کردند. این دو گروه بر روی هم سالی شش ماه نمایش می‌دادند. برنامه‌ی گروههای بازار مکاره (بنگاههای شادمانی، فیرها)[122]، از سده‌ی شانزدهم به بعد، شامل نمایشهای سرگرمی همچون آکروبات، رقص، نمایش حیوانات تربیت شده، و نمایش بازیگران خرده پا بود. در اواخر سده‌ی هفدهم این گروهها نمایشهای رنگارنگ و کاباره‌ای نیز به برنامه‌های خود افزودند، و هنگامی که گروههای کمدیا دل آرته در سال ۱۶۹۷ از فرانسه اخراج شدند،

تصویر ۲۵.۱۲. [•] یکی از نمایشهای بازار مکاره در تئاتر دائمی گروه سن لوران، که در ۱۷۲۱ ساخته شد.





تصویر ۲۶.۱۲. ●. بازیگران گروه سن لوران، که برای جلب تماشاگر بر سکوی موقتی‌ی صحنه آمده‌اند.



تصویر ۲۷.۱۲. صحنه‌ای از یك نمایش بازار مکاره به نام **دعوای تئاترها**. در این نمایش، تئاتر کمدی فرانسز (نفر سمت راست) و تئاتر کمدی ایتالین (نفر سمت چپ)، به هجو گرفته شده‌اند. در این صحنه می‌بینیم که آن دو تئاتر رسمی و مهم دارند دکورهای بنگاه شادمانی‌ی آنها را می‌دزدند. از کتاب **تئاترهای بازار مکاره (فیرها یا فوارها)**، نوشته‌ی لوساژ و دورنموال، جلد سوم، ۱۷۲۳.

نمایشهای آنها نیز توسط فرانسویان دنبال شد. پس از ۱۶۹۸، کمدی فرانسز و اپرا تلاش زیادی برای جلوگیری از کار آنها به عمل آوردند، زیرا این گروههای بازاری با ترفندهای بسیار حق انحصاری‌ی آنها را نادیده می‌گرفتند. به هر حال گروههای بازار مکاره امکان تجربه در اشکال متنوع دراماتیك را بیشتر داشتند، و محبوبیت نمایشهای «غیرمتعارف» آنها نقش مهمی در کنار زدن آرمان نئوکلاسیك در فرانسه ایفا کرد.

اولین شکل نمایشی‌ی فرعی که از دل گروههای بازاری بیرون آمد اپرای فکاهی بود. چون استفاده از دیالوگ در انحصار گروههای مجاز قرار داشت، گروههای فرعی حرفها و دیالوگهای خود را در دوبیتی‌هایی خلاصه کرده، بر روی تابلوهای چاپ شده می‌چسباندند، و به دست پسران کوچکی در لباس کوپید(۱۲۳) می‌دادند. این پسران خود در فضای صحنه معلق بودند، و اشعار دوبیتیها، که با آهنگهای رایج روز تنظیم شده بود، توسط اعضای اتحادیه که در تالار نمایش جا می‌گرفتند خوانده می‌شدند. در سال ۱۷۱۴ سازمان اپرا دچار چنان مضیقه‌ی مالی شد که با

دریافت مبالغ گزاف، به یکی از گروههای بازاری اجازه داد تا از موسیقی و رقص و دکورهای مجلل استفاده کند. پس از این دوره نمایش گروههای سرگرمی را اپرا کمیك نامیدند. بین سالهای ۱۷۱۳ و ۱۷۳۰ لوساژ به دنبال جنجالی که با نمایشنامه‌ی تورکاره برپا کرده بود از کمدی فرانسز طرد شد و به نوشتن نمایشنامه برای این گروهها پرداخت، و چنان موفقیتی حاصل کرد که غالباً او را بنیان گذار اپرا کمیك می‌شناسند. لوساژ در این آثار، دیالوگهایش را با اشعار و آهنگهای روز می‌آمیخت و نتیجه چیزی شبیه به بالاد اپراهایی می‌شد که بعدها در انگلستان متداول شد. در این قطعات کوتاه که شخصیتهای کمدیا دل آرته نیز حضور داشتند، تراژدی، اپرا، وقایع و عادات رایج روز به طنز گرفته می‌شدند. برنامه‌ی گروههای بازار مکاره، که همیشه با نمایشهای رنگارنگ تئاتری نیز همراه بود، تضاد شدیدی با اجراهای متین و موقر تئاتر کمدی فرانسز، و برنامه‌های تشریفاتی و مد روز اپرا داشت.

در سال ۱۷۱۶ دوك اورلئان، برادر عیاش لویی چهاردهم و نایب‌السلطنه‌ی لویی پانزدهم جوان (سلطنت ۱۷۱۵_۱۷۷۴)، گروه کمدیا دل آرته را به فرانسه باز خواند، و موجب تنوع و گستردگی‌ی فراوان تئاتر پاریس شد. این گروه جدید ایتالیایی در هتل بورگونی اقامت گزید، و کار خود را به سرپرستی لوییجی ریکوبُنی(۱۲۴) (حدود ۱۶۷۶_۱۷۵۳) آغاز کرد. ریکوبُنی در سال ۱۷۱۳ کوشیده بود یك تئاتر ملی درایتالیا تأسیس کند اما موفق نشده بود. ریکوبُنی در سال ۱۷۱۶ دریافت که کمدیا دل آرته در حال نزول است، و تصمیم گرفت تغییراتی در کار خود بدهد. بنابراین پس از سرد شدن بازار نمایشهایش، به اجرای آثاری همچون مروپ اثر مافه‌ای، و ترجمه‌ی تراژدیها و تراژیکمدیهای فرانسوی به زبان ایتالیایی روی آورد. وی در سال ۱۷۱۸ چند نمایش فرانسوی نیز به برنامه‌های خود افزود، و در سال ۱۷۱۹ نمایشهای تقلیدی (پارودی)(۱۲۵) را به شیوه‌ی گروههای بازاری آغاز کرد. وی در سال ۱۷۲۱ چهار بازیگر فرانسوی به گروه خود آورد، و نویسندگانی چون ماری وو را به نوشتن نمایشنامه برای گروه خود ترغیب کرد.

کار این گروه ایتالیایی در سال ۱۷۲۳ گل کرد، زیرا در این زمان به عنوان یك تئاتر دولتی به نام «بازیگران عامی‌ی شاه» پذیرفته شد (این گروه معمولاً به نام کمدی ایتالین، در مقابل کمدی فرانسز، خوانده می‌شد). در این هنگام گروه ریکوبُنی به دریافت کمك هزینه‌ی دولتی نیز نائل آمد، و این شرکت باامتیازات و قوانینی مشابه با کمدی فرانسز تثبیت شد. مجموعه‌ی نمایشی‌ی این شرکت رسمی شامل کمدیا دل آرته، کمدی، و نمایشهای طنزآمیز تقلیدی (پارودی) بود.

گروههای بازار مکاره با آن که در سال ۱۷۱۸ ممنوع شده بودند، اما به طور مداوم و به صورت علنی نمایش می‌دادند. حضور لویی پانزدهم جوان در سال ۱۷۲۳ در یکی از این نمایشها مجوزی شد که کار خود را رسمیت ببخشند، و از آن پس موفقیت بی‌چون و چرایی کسب کنند. بنابراین در سال ۱۷۲۳ سه گروه قانونی وتعدادی شرکتهای نیمه قانونی یا بنگاههای شادمانی در پاریس فعالیت می‌کردند.

در دهه‌ی ۱۷۴۰ اپرا کمیك به تدریج از پرداختن به هجویات دست برداشت، و به داستانهای



تصویر ۲۸.۱۲. بازیگران ایتالیایی مقیم پاریس، حدود ۱۷۲۰. نقاشی از آنتوان واتو، موزه‌ی هنر ملی، واشینگتن، دی. سی.

احساساتی‌تر (سانتی مانتال) روی آورد. شارل ـ سیمون فاوار[۱۲۶] (۱۷۹۲ـ۱۷۱۰) در این شیوه‌ی تازه محبوبیت زیادی یافت. نمایشنامه‌ی آکاژو[۱۲۷] (۱۷۴۴) از این نویسنده به چنان موفقیتی دست یافت که سازمان اپرا اجازه‌ای را که در ازای دریافت پول به گروههای فرعی برای اجرای موسیقی و نمایشهای مجلل داده بود پس گرفت، و نظارت بر اپرا کمیک را خود عهده‌دار شد. این اقدام چنان جنجال خصمانه‌ای برانگیخت که دربار دستور تعطیل کلیه‌ی نمایشهای اپرا کمیک را صادر کرد. بین سالهای ۱۷۴۵ و ۱۷۵۱، سالهایی که هنوز فرمان دربار حاکم بود، پانتومیم انگلیسی جای خالی اپرا کمیک را پر کرد. این شکل تازه نیز چندان محبوب شد که ستون اصلی نمایشهای سرگرمی در پاریس را تا پایان سده‌ی هجدهم تشکیل می‌داد.

پس از آزاد شدن اپرا کمیک در سال ۱۷۵۱ دو عنصر تازه در آن ابداع شد: نخست آنکه شخصیتهای عادی جای تیپهای کمدیا دل آرته را گرفتند، و در این تغییر، رنگهای محلی در هیأت شخصیتها، مکانها، و لباسهای مجلل وارد تئاترهای فرعی شدند؛ درحقیقت

این نوآوریها پیش از آن که به تئاترهای سه گانه‌ی رسمی راه یابند، در تئاترهای غیررسمی معرفی شدند. دوم آنکه، پس از موفقیت نمایشنامه‌ی خدمتگار و معشوقه نوشته‌ی پرگوله‌سی در سال ۱۷۵۲، به جای دو بیتی‌ها و آهنگهای روز، برای نمایشهای فرعی نیز آهنگ ساخته شد. این نوآوریها محبوبیت فوق‌العاده‌ای نصیب اپرا کمیک کرد، و شاید به همین دلیل بود که گروهِ تجدید سازمان شده‌ی کمدی ایتالین، انحصار نمایش آنها را به دست آورد تا به دست گروههای فرعی و آزاد نیفتد. از طرف دیگر گولدُنی نیز به فرانسه دعوت شد تا برای کمدی ایتالین نمایشنامه بنویسد. اپرا کمیک و کمدیهای گولدنی چندان مورد استقبال قرار گرفتند که بین سالهای ۱۷۶۹ و ۱۷۸۰ نمایشنامه‌های فرانسوی از مجموعه‌ی نمایشی‌ی سازمان کمدی ایتالین برداشته شدند.

گروههای بازار مکاره پس از محروم شدن از نمایش اپرا کمیک، به شیوه‌های قدیمی‌ی خود، یعنی اپراهای فکاهی روی آوردند، و بار دیگر آوازهای روز به برنامه‌هایشان راه یافت؛ این نمایشها از آن پس به نام کمدیهای وودویل[۱۲۸] خوانده شدند، و تا سده‌ی نوزدهم ادامه یافتند. در این دوره پانتومیم نیز مورد توجه بسیار قرار گرفت، و در صحنه‌های ملودراماتیکی که بیگناهی از مرگ یا از دست ستمگری نجات می‌یافت، موسیقی‌ی مناسبی آن را همراهی می‌کرد. در سال ۱۷۸۰ به این نمایش صامت دیالوگ نیزافزوده شد، ونامهای بی‌مسمایی مثل پانتومیم همراه با دیالوگ و گفتار بر آن نهاده می‌شد. پس از ۱۷۶۹، هنگامی که کمدی ایتالین نمایشنامه‌های فرانسوی را از مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود حذف کرد، شرکتهای کوچک آغاز به نمایش درام و کمدی کردند، و درام نویسانی که آثارشان در کمدی فرانسز پذیرفته نمی‌شد، آنها را به این شرکتها می‌دادند.

پس از سال ۱۷۶۰، گروههای بازاری بار دیگر در بولوار دوتامپ[۱۲۹] که محلی تفریحی بود مستقر شدند، و البته همچنان به نمایش در بازارهای مکاره نیز ادامه می‌دادند. مجوز کار این گروهها سالانه بود، و هر سال نیاز به تمدید مجدد داشت. از میان گروههایی که به بولوار رفتند، چهار گروه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بودند: گروه اودینو[۱۳۰]، گروه نیکوکه[۱۳۱]، تئاتر دِز آسوسیه[۱۳۲]، و وَریه‌ته ـ آموزان[۱۳۳]. محل نمایش این گروههای پاریسی، موجب وضع اصطلاح «تئاتر بولوار» شد که به نمایشهای پر سر و صدای تفریحی اطلاق می‌شود.

در دهه‌ی ۱۷۸۰ تئاترهای کوچک، بر اثر فشار شرکتهای بزرگ، ناچار شدند تغییراتی در کار خود بدهند. نخستین تغییرات در شرکت کمدی ایتالین به وقوع پیوست، زیرا پس از بازنشسته شدن گولدنی بازار آن کساد شده بود. اما سرانجام در ۱۷۸۰ آشکار شد که نه نمایشنامه‌ها و نه بازیگران ایتالیایی هیچیک محبوبیتی در فرانسه ندارند، لذا آخرین رشته‌های کمدی ایتالین نیز از ایتالیا گسسته شد. بنابراین کمدیها و درامهای فرانسوی بار دیگر وارد مجموعه‌های نمایشی‌ی کمدی ایتالین شدند. از طرفی چون شرکتهای کوچک مستقر در بولوار حق رقابت مستقیم با گروههای رسمی و دولتی را نداشتند، آنها نیز ناچار به تغییراتی در برنامه‌های خود شدند، و پس از آن همه‌ی تأکید خود را بر پانتومیم متمرکز کردند. تغییرات بعدی مربوط به سازمان اپرا بود. اپرا در پی



تصویر ۲۹.۱۲. شارل سیمون فاوار در نقش یك چوپان، در یك اپراکمیك. برگرفته از کتاب تئاتر وین، جلد دوم، بخش اول، ۱۸۹۹.

راه حلی بود تا مضایق پیچیده‌ی مالی خود را برطرف کند. لذا در سال ۱۷۸۴ مجوزی قانونی برای نظارت و استثمار گروههای کوچك دریافت کرد. هر گروه کوچکی که پرداخت مبالغی سالانه را به اپرا پذیرفت، به کار خود ادامه داد، اما گروههایی که از دادن این امتیاز سر باز زدند و مقاومت ورزیدند، یا مجبور به تعطیل شدند، و یا تحت فشار بیشتری قرار گرفتند. این شرایط تا انقلاب فرانسه ادامه داشت. پس از انقلاب، مجلس ملی فرانسه کلیه‌ی انحصارات را لغو کرد، و تئاترها را از زیر سلطه‌ی سازمانهای دولتی به در آورد. البته پس از آن نیز یك رشته محدودیتها اعمال می‌شد، اما سال ۱۷۹۱، (سال تصویب قانون اساسی فرانسه) پایان دوره‌ای از تئاتر فرانسه به شمار می‌رود.

در خلال همه‌ی جنجالهای موجود در سده‌ی هجدهم، کمدی فرانسز همچنان انحصار نمایشهای «متعارف»، چه کمدی و چه تراژدی، را در اختیار داشت. بنابراین غالب نویسندگان ممتاز برای این سازمان می‌نوشتند، ونمایشنامه‌های «غیرمتعارف» و کوچك در تئاتر کمدی ایتالین با گروههای بازار مکاره اجرا می‌شدند. هنگامی که نمایشنامه‌ای از جانب کمدی فرانسز یا اپرا رد می‌شد، آن اثر دوباره نویسی می‌شد، تا در رده‌ی نمایش گروههای فرعی قرار گیرد. چون تقاضای نمایش تازه زیاد نبود گاه شرکتهای عمده نمایشنامه‌هایی را سالها پیش از اجرا تصویب و خریداری می‌کردند. شاید به علت همین عدم تنوع بود که در اواخر سده‌ی هجدهم به کمدی فرانسز تکلیف



تصویر ۳۰.۱۲. یکی از نمایشهای بازار مکاره در پاریس به نام تئاتر سن اوید. در دو جانب تصویر دو دکه‌ی تئاتری دیده می‌شود. دکه‌ی سمت راست متعلق به گروه نیکوله. در بالای دکه ایوانی است که احتمالاً از آنجا رهگذران را به داخل تئاتر دعوت می‌کردند. برگرفته از فرهنگ تئاتر، نوشته‌ی پوگن، ۱۸۸۴.

شد، هر ماه نمایشنامه‌ی تازه یا نمایشنامه‌ی قدیمی‌ی دیگری به مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود بیفزاید.

در میان گروههای نمایشی‌ی پاریس اپرا دارای اعتبار بیشتری بود، از همین رو اجازه داشت از گروههای دیگر بهره برداری کند. پس از ۱۷۱۴ اپرا درآمد قابل ملاحظه‌ای از طریق صدور مجوز برای تئاترهای دیگر به دست می‌آورد. اپرا بود که به گروههای دیگر اجازه می‌داد از موسیقی و رقص، یا صحنه‌های مجلل استفاده کنند. پس از ۱۷۶۲ کمدی ایتالین سالانه بین ۲۰,۰۰۰ تا ۵۴,۰۰۰ فرانك به سازمان اپرا می‌پرداخت تا پروانه‌ی نمایشهای موزیکال بگیرد، و پس از ۱۷۸۴ تئاترهای بولوار اصولاً بخشی از منابع درآمد اپرا محسوب می‌شدند.

کمدی فرانسز و کمدی ایتالین به صورت شرکت سهامی اداره می‌شدند. هنگامی‌که کمدی‌ایتالین‌در سال ۱۷۲۳ رسمیت یافت زیر نظر همان هیأت امنای کمدی



تصویر ۳۱.۱۲. نمایشهای مختلف آکروبات و بازیهای دیگر در تئاتر نیکوله، در بولوار درتام، در اواخر سده‌ی هجدهم. برگرفته از فرهنگ تئاتر نوشته‌ی پوگن. ۱۸۸۵.

فرانسز قرار گرفت، و از قوانین حاکم بر تئاترهای دولتی پیروی می‌کرد. تصمیمات و برنامه ریزیها در جلسات هفتگی توسط بازیگران گروه انجام می‌گرفت، و پس از ۱۷۵۹، حتی اعضاء (پانسیونرها) نیز در تصمیم گیریها شرکت می‌کردند، اما تصویب و تصمیم نهایی بر عهده‌ی هیأت امنا بود. این تصمیمات شامل انتخاب نمایشنامه و بازیگران، امور مالی، و تغییرات لازم در ساختمان تئاتر بود. این هیأت همچنین موظف بود بازیگرانی را که شایسته‌ی رسیدن به عضویت سوسیه‌تر (شرکای اصلی) بودند انتخاب کند، و حتی اگر لازم بود عده‌ای را بازنشسته می‌کرد، تا اعضای جدید را جانشین آنها کند، زیرا تعداد سوسیه‌ترها نباید از حد نصاب تجاوز می‌کرد.

سازمان اپرا قوانین کاملاً متفاوتی داشت. با آن که دربار کمك هزینه‌ی قابل توجهی در اختیار آن قرار می‌داد، و مقررات آن را وضع می‌کرد، مع‌الوصف اداره‌ی اپرا به صورت اجاره به‌اشخاص ذیصلاح سپرده می‌شد. هزینه‌ی اپرا بسیار بالا بود، و همواره مشکل مالی داشت، به طوری که در سال ۱۷۴۹ یك رقم بدهی‌ی یك میلیون فرانکی بالا آورده بود. در این سال اپرا در اختیار شهرداری بود، و چون شهرداری هم از اداره‌ی مالی‌ی آن ناتوان شد، پس از ۱۷۵۷ آن را دوباره اجاره داد. در سال ۱۷۸۰ وضع اپرا آن قدر مغشوش شد که دربار خود اداره‌ی آن را بر عهده گرفت، و یکی از مقامات دربار را به مدیریت آن گمارد. این‌وضع تا انقلاب فرانسه ادامه داشت. به رغم همه‌ی مشکلات مالی و بحران مدیریت، در طول سده‌ی هجدهم اپرا مورد حمایت اشراف بود، و مجلل‌ترین نمایشهای پاریس در آنجا اجرا می‌شد، و پس از ۱۷۷۵ بهترین گروه اپرای اروپایی شناخته می‌شد. اما تئاترهای بولوار و بنگاههای شادمانی شرکتهایی مخاطره جو بودند. هر یك از این شرکتها زیر نظر یك مدیر اداره می‌شد، که سود کلان، یا زیان فراوان هر دو در انتظارش بودند.

در سده‌ی هجدهم گروههای نمایشی وسعت بیشتری یافتند. در سال ۱۷۱۳ سازمان اپرا ۱۲۱ اجرا کننده (خواننده، رقصگر، و نوازنده) در اختیار داشت، اما در سال ۱۷۷۸ تعداد اجراکنندگان آن به ۲۲۸ نفر افزایش یافت. در دهه‌ی ۱۷۷۰ کمدی فرانسز ۵۰ بازیگر و کمدی ایتالین حدود ۷۰ بازیگر عضو داشتند. با وجودی که افزایش تعداد اعضا مخارج را نیز بالا می‌برد، اما ظاهراً شکستهای مالی‌ی شرکتها بیشتر به خاطر سیاست مالی‌ی غلط در مورد سهامداران آنها بود تا مخارج اعضا. کمدی فرانسز و کمدی ایتالین هر دو کمك مالی دریافت می‌کردند (سالانه حدود ۱۲۰۰۰ تا ۱۵۰۰۰ فرانك)، و هر صاحب سهم (سوسیه تر) تازه‌ای بین ۸۰۰۰ تا ۱۵۰۰۰ فرانك سرمایه‌گذاری می‌کرد. مبالغ زیادی نیز از محل درآمد جایگاههای ویژه نصیب شرکت می‌شد. اما بخش اعظم این درآمدها هر سال بین صاحبان سهم (سوسیه‌ترها) تقسیم می‌شد، و به سرمایه‌ی در گردش شرکت افزوده نمی‌شد. نتیجه‌ی این سیاست آن بود که شرکت هرگز قادر به تأمین مخارج تازه و پیش بینی نشده نبود. کمدی فرانسز در سال ۱۷۵۷ حدود ۴۰۰,۰۰۰ فرانك سرمایه‌ی ثابت داشت، در حالی که صاحبان سهم (سوسیه‌ترها) سالی ۳۰,۰۰۰ فرانك سهم می‌بردند، حال آن که درآمد اعضا (پانسیونرها) کمتر از ۲۰,۰۰۰ فرانك بود. بنابراین در حالی که شرکت به طور نظری

به صورت شرکت سهامی اداره می‌شد، اما ظاهراً در آمد اعضایش بیش از مخارج شرکت بود. هر از گاهی دربار کمکهایی برای کاهش قروض و بحرانهای مالی به شرکتها می‌پرداخت، اما هیچ اقدامی برای اصلاح سیاست مالی‌ی آنها به عمل نمی‌آمد.

گروههای دراماتیك هر روز برنامه داشتند. ابتدا فصل تئاتری از دوم نوامبر تا عید پاك بود، اما پس از ۱۷۶۶ از ۱۵ نوامبر تا ۱۵ مه (حدود ۷ ماه در سال) ادامه می‌یافت. در سال ۱۷۰۰ نمایش ساعت ۵ بعد از ظهر شروع می‌شد، بعدها به ۵/۱۵ یا ۵/۳۰ تغییر یافت. هر تئاتر مجبور بود از دو هفته قبل برنامه‌ی خود را اعلام کند. معمولاً نمایشنامه‌ها هر روز عوض می‌شدند به استثنای اوقاتی که نمایشنامه‌ی تازه و محبوبی دو بار اجرا می‌شد. اپرا هفته‌ای سه روز نمایش داشت، فصل نمایشی‌ی آن به دو قسمت تقسیم شده بود:از ماه اکتبر تا عید لنت، و از عید پاك تا اواسط ماه مه. در سال ۱۷۰۰ نمایشهای اپرا از ساعت ۴ بعد از ظهر شروع می‌شد، اما پس از ۱۷۱۴ اپرا نیز ساعت شروع خود را به ۵/۱۵ بعدازظهر برد. نمایشهای اپرا تا زمانی که مورد توجه بود و تماشاگر کافی داشت ادامه می‌یافت، و گاه در هر فصل نمایشی بیش از چهار یا پنج اثر اجرا نمی‌شد.

برنامه‌ی تئاترهای پاریسی ساده‌تر از تئاترهای لندنی بود. کمدی فرانسز معمولاً یك نمایش بلند و یك اختتامیه اجرا می‌کرد. پس از ۱۷۵۷ در فاصله‌ی پرده‌های نمایش اصلی باله نیز اجرا می‌شد. برنامه‌ی کمدی ایتالین معمولاً شامل چند نمایش کوتاه بود، و چنان تنظیم می‌شد تا برخی از روزهای هفته ویژه‌ی انواع معین نمایشهایی باشد که اجازه‌ی اجرایشان را



تصویر ۳۲.۱۲. طرح لباسی از بوکه برای نمایش رقص دو نفره که در اپرا اجرا شد (۱۷۶۹). در این نمایش م. گاردل در نقش هیپومن، و دوشیزه آسه‌لین در نقش آتلانتا رقصیدند. از کتاب تاریخ لباس در تئاتر، ۱۸۸۰.

داشت. در دهه‌ی ۱۷۴۰ یك نمایش رقص، و پس از ۱۷۵۰ نمایش پانتومیم و آتش بازی نیز به برنامه‌های آن افزوده شد. برنامه‌ی اپرا عموماً یك نمایش اصلی بود که گاه باله نیز در آن گنجانیده می‌شد. پس از دهه‌ی ۱۷۷۰ هنگامی که ژان ـ ژرژ نوور[۱۳۴] (۱۷۲۷ـ۱۸۱۰) تعلیم باله را آغاز کرد، بر اهمیت باله در برنامه‌های اپرا افزوده شد. نوور کار خود را از سال ۱۷۴۳ در اپرا کمیك آغاز کرد، سپس در چند شهر مهم اروپایی نمایشهایی برپا داشت. انتشار کتاب یادداشتهایی در باب رقص و باله[۱۳۵] از نوور در سال ۱۷۶۰، مقدمه‌ای بر الحاق موسیقی و رقص به نمایشهای داستانی شد، و تجربیاتی که پس از آن انجام گرفت پیشاهنگ باله‌ی مدرن گردید. برنامه نمایش گروههای بازار مکاره و بنگاههای شادمانی رنگارنگ بود، و فضایی کارناوال مانند و شاد از آن انتظار می‌رفت. باید گفت حوزه‌ی تئاتر پاریسی وسیعتر از نمایشهای لندنی بود، و به خاطر محدودیتهایی که وجود داشت، هر گروهی ناچار به احراز تخصص در رشته‌ی خاصی می‌شد.

درام نویسی در فرانسه

در سده‌ی هجدهم نرخ دستمزد مؤلفان را دولت تعیین می‌کرد. پس از کسر مخارج روزانه و کسر مالیاتی اندك (بین $\frac{1}{6}$ تا $\frac{5}{18}$)، یك نهم درآمد یك نمایشنامه‌ی بلند (پس از ۱۷۸۱ یك هفتم)، و یك هشتم یك نمایشنامه‌ی کوتاه (پس از ۱۷۶۱ یك دوازدهم) به مؤلف تعلق می‌گرفت. این مقدار هنگامی پرداخت می‌شد که درآمد نمایش از حد نصاب تعیین شده پایینتر نمی‌بود،و اگر درآمد پایینتر از حد نصاب می‌شد، مؤلف پولی دریافت نمی‌کرد.اما شیوه‌ی پرداخت دستمزد در اپرا متفاوت بود، زیرا مدت بیشتری اجرا می‌شد. نویسنده و آهنگساز اپراهای بلند، برای هر اجرا، در ده شب اول ۱۰۰ فرانك، و برای بیست شب بعدی هر اجرا ۵۰ فرانك دریافت می‌کرد، و نویسنده و آهنگساز اپراهای کوتاه برای ده اجرای اول هر اجرا ۶۰ فرانك و برای بیست اجرای بعدی هر اجرا ۳۰ فرانك دریافت می‌کرد.

نویسندگان اپرا با این شیوه‌ی دستمزد از نظر مالی تأمین می‌شدند، اما معمولاً گروههای اپرا راههایی می‌یافتند تا از درآمد آنان بکاهند. مثلاً هزینه‌ی اجاره بهای تئاتر را از درآمد سالانه می‌کاستند. بومارشه برای جلوگیری از این سوء استفاده‌ها در سال ۱۷۷۷ دفتری به نام اداره‌ی دراماتیك(۱۲۶) تأسیس کرد (خاستگاه جامعه‌ی مؤلفان(۱۲۷) در فرانسه‌ی امروزی)، که کارش رسیدگی به مشکلات مؤلفان بود. به واسطه‌ی کوششهای این سازمان بود که مجلس ملی فرانسه در سال ۱۷۹۱ قانون حق مؤلفان را تصویب کرد. طبق آن قانون کلیه‌ی مؤلفان و وارثان آنها تا پنج سال پس از مرگ مؤلف از کلیه‌ی حقوق تألیفات خود برخوردار می‌شدند؛ همچنین هر بار که اثر مؤلفی اجرا می‌شد حقی دریافت می‌کرد.

بازیگران و بازیگری

سده‌ی هجدهم همچنین شاهد نخستین تلاشهایی بود که در جهت ایجاد سازمانی برای تربیت بازیگران به عمل آمد. تا دهه‌ی ۱۷۸۰ غالب بازیگران از طریق پادویی و اجرای نقش سیاهی لشکر در گروههای محلی کسب تجربه می‌کردند. معدودی از بازیگران نوپا پس از آموزش نزد بازیگران باتجربه، در گروههای پاریسی پذیرفته می‌شدند. این استادان برای تربیت هر بازیگر نوآموز، و رساندن او به سطح بازیگر صحنه، ۵۰۰ فرانك از شرکت دریافت می‌کردند. این شیوه به تدریج برای تأمین بازیگر ناکافی می‌نمود، لذا در سال ۱۷۸۶ مدرسه‌ی سلطنتی تئاتر ــ پیشاهنگ کنسرواتوار کنونی ــ تأسیس، و ضمیمه‌ی کمدی فرانسز شد.

وارد شدن به گروههای مهم تئاتری در پاریس کار مشکلی بود.هر داوطلب بازیگری می‌بایست ابتدا از طرف کمیته‌ی بازیگران مورد تأیید قرار می‌گرفت؛ سپس باید حداقل در سه نمایش عمومی به طور آزمایشی شرکت می‌جست؛ در صورت احراز موفقیت در این نقشها، و در صورتی که یکی از سهامداران (پانسیونرها) کنار می‌رفت یا بازنشسته می‌شد، عضو جدید می‌توانست جای او را بگیرد. در اواخر سده‌ی هجدهم یك سهامدار بایستی یا قبلاً عضو (سوسیه‌تر)

بوده باشد، یا دو سال تمام در گروه فعالیت کرده باشد. این قاعده غالباً موجب تقسیم بندی مجددی در سهام می‌گردید. غالباً یکی از اعضای پیشین مجبور به کناره گیری می‌شد، تا شخص مجربتری جای او را بگیرد؛ زیرا تعداد اعضا باید ثابت می‌ماند.

بازیگران جوان غالباً به عنوان کارآموز یا بدل یك بازیگر قدیمی آغاز به کار می‌کردند. در فرانسه نیز همچون انگلستان نقشها برطبق «رشته‌ی حرفه‌ای» به بازیگران واگذار می‌شدند. نقشها، یا رشته‌های عمده‌ی تراژدی شاهان، حکام مستبد، عشاق، شاهزادگان، مادران، و معشوقه‌ها بودند، و نقشهای عمده در کمدی را مردان پیر، عشاق، نوکران، کشاورزان، پیرزنان، زنان لوند(۱۲۸)، و زنان سلیطه(۱۲۹) تشکیل می‌دادند. نقش دوم و نقش سوم (آخر خط ـ خط سوم) هایی هم وجود داشتند که از بازیگران متفرقه و پادوها تشکیل می‌شدند. برخی از نقشهای کمدی و تراژدی توسط یك بازیگر اجرا می‌شد. مثلاً جوان اول(۱۳۰) (بازیگر نقش اصلی) در نقش عشاق کمدی و تراژدی هر دو ظاهر می‌شد، و بازیگران زنی که در تراژدی نقش شاهزاده را ایفا می‌کردند، در کمدی به نقش زن لوند ظاهر می‌شدند. قاعده‌ی کلی بر آن بود که بازیگران همواره در همان رشته‌ی حرفه‌ای ظاهر شوند.

تئاتر فرانسه در سده‌ی هجدهم بازیگران ممتازی به جهان تئاتر عرضه داشت، که بیشتر آنها از اعضای کمدی فرانسز بوده‌اند. بین سالهای ۱۷۰۰ و ۱۷۲۰، سبك بازیگری رسمی و خطابه گون (تحریری) بود، و بازیگران معروف آن دوشیزه دمار، دوشیزه دوکلو، و بوبور بودند. شارلوت دِمار(۱۳۱) (۱۶۸۲ـ۱۷۵۳) جانشین دوشیزه شامسله، خاله‌ی خود شد، که در ۱۶۹۸



تصویر ۱۲. ۳۳. ■ میشل بارُن بازیگر و درام‌نویس فرانسوی.



تصویر ۱۲.۳۴. ■ آدریان لوکوورور، بازیگر فرانسوی که از مراسم تدفین مسیحی محروم شد. این تصویر مربوط به نمایش مرگ پومپئی اثر کُرنی است.

بازیگر نقش اول کمدی فرانسز بود و در سال ۱۷۲۱ بازنشسته شده بود. رقیب اصلی‌ی او دوشیزه دوکلو[122] (ماری ـ آن دو شاتونوف، ۱۶۶۸ـ ۱۷۴۸) نام داشت، که خود کارآموز شامسله بود. دوشیزه دوکلو پس از آن که سبك بازیگری در سال ۱۷۲۰ تغییر یافت، بسیاری از هواداران خود را از دست داد؛ هنگامی که در سال ۱۷۳۶ بازنشسته می‌شد، بسیار قدیمی و از رسم افتاده می‌نمود. پی‌یر ـ تروشون دو بوبور[123]، (۱۶۶۲ـ ۱۷۲۵) در سال ۱۶۹۱ جای میشل بارُن را در کمدی فرانسز گرفت. چهره‌ی زیبا و بیان ممتاز بوبور او را تا سال ۱۷۱۸، که بازنشسته شد، در نقش اول نمایشنامه‌ها نگه داشت.

حدود سال ۱۷۲۰ سبك بازیگری واقعگراتر شد، شاید از آنرو که میشل بارُن بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۲۹ بار دیگر به صحنه بازگشته بود. علت دیگر پا گرفتن واقعگرایی وجود آدریان لوکوورور[124] (۱۶۹۲ـ۱۷۳۰) بود، که در سال ۱۷۱۷ پا بر صحنه گذاشت، و پس از بازنشسته شدنِ دوشیزه دمار در ۱۷۲۱ جای او را در نقشهای اولِ کمدی فرانسز اشغال کرد. مرگ آدریان در سال ۱۷۳۰ ناگهانی بود، و درست در همان سالی که خانم اُلد فیلد انگلیسی را در دیر وست مینیستر به خاك سپردند، او در فرانسه از مراسم تدفین مسیحی محروم ماند، و در محل ناشناسی به خاك سپرده شد. علاوه بر بارُن که بازیگر ممتاز این دوره بود، کینو دوفرن[125] (۱۶۹۳ـ۱۷۶۷) نیز محبوبیت زیادی داشت. کینو در سال ۱۷۱۲ وارد کمدی فرانسز شد، و در نزد بوبور تجربه آموخت. او در سال ۱۷۱۸ نقشهای بوبور را به ارث برد، و تا سال ۱۷۴۱ که بازنشسته شد، همواره در نقش اول ظاهر می‌گردید.

بازیگران ممتاز دوره‌ی بعد دوشیزه لاگوسن، گرانوال، و دوشیزه دانژویل بودند. دوشیزه لاگوسن[126] (ژان ـ کاترین گوسن، ۱۷۱۱ـ۱۷۶۷) دختر خدمتگار بارُن، در سال ۱۷۳۱ وارد کمدی فرانسز شد، و تا زمانی که تحت الشعاع دوشیزه دومنیل و کلاریون قرار گرفت بازیگر نقشهای اول بود. قدرت لاگوسن درالقای ظرافت و اندوه او را بویژه در نقشهای «کمدی‌ی اشك‌آور» مشهور ساخت. شارل ـ فرانسوا گرانوال[127] (۱۷۱۰ـ۱۷۸۴) در سال ۱۷۲۹ به عنوان کارآموز کینو دوفرن وارد کار تئاتر شد، و در سال ۱۷۴۱ وارث نقشهای کینو گردید، و تا سال ۱۷۶۸ بازیگر عمده‌ی کمدی فرانسز بود. ماری ـ آن ـ بوتو دانژویل[128] (۱۷۱۴ـ۱۷۹۶) در سال ۱۷۳۰ وارد کمدی فرانسز شد، و تا ۱۷۶۳، که بازنشسته شد، بازیگر نقش اول ماند. گاریك، بازیگر ممتاز انگلیسی، او را بهترین بازیگر زن در تئاتر فرانسه شناخته است.

شاید بتوان گفت که مشهورترین بازیگران سده‌ی هجدهم فرانسوی دوشیزه دومنیل، دوشیزه کلاریون، و لوکِن بوده‌اند. دوشیزه دومِنیل[129] (ماری فرانسواز مارشان، ۱۷۱۳ـ۱۸۰۳) از سال ۱۷۳۳ بازیگری در تئاترهای محلی را آغاز کرد. در سال ۱۷۳۵ به عنوان کارآموز در کمدی فرانسز پذیرفته شد، و درسال ۱۷۳۸ عضو (سوسیه‌تر) هیأت امنای آنجا گردید، و بزودی نقشهای پرقدرتی همچون کلی تمنسترا[150] و مده‌آ[151] را ایفا کرد. دیده‌رو در کتاب خود به نام بازیگر کیست، یا نظر خلاف عرف در باب بازیگری[152] فرانسواز مارشان را بازیگری متلون و سرگردان می‌نامد، زیرا متکی بر الهام است، از اینرو گاه درخشان و گاه متوسط است. مارشان در سال ۱۷۷۶



تصویر ۳۵.۱۲. بازیگران کمدی فرانسز، حدود ۱۷۲۰. لباس رومی‌وار بر تن بازیگر مرد قابل توجه است؛ در طرف راست بازیگری را می‌بینیم که لباس شخصیتهای نمایشنامه‌های مولی‌یر را پوشیده است. برخی از این لباسها تا سده‌ی هفدهم متداول بودند. نقاشی رنگ و روغن از آنتوان واتو (۱۶۸۴ـ۱۷۲۱)، موزه‌ی هنری‌ی متروپُلیتَن.



تصویر ۳۶.۱۲. ●. هانری ـ لویی لوکن بزرگترین بازیگر فرانسوی در نقشهای تراژیك. او را غالباً با گاریك بازیگر بزرگ انگلیسی مقایسه کرده‌اند. در اینجا او را درنمایشنامه‌ی یتیم چینی، اثر ولتر می‌بینیم.

تصویر ۳۷.۱۲. (●) دوشیزه کلاریون، در لباس نمایش یتیم چینی اثر ولتر. این لباس نشان از تغییر بزرگی به سوی واقعگرایی در لباس دارد. برگرفته از یك کتاب سده‌ی هجدهمی.



بازنشسته شد. دوشیزه کلاریون[۱۵۳] (کلر ـ ژوزف ـ هیپولیت له ریس دو لاتود، ۱۷۲۳ـ۱۸۰۳) در سال ۱۷۳۶ در گروه کمدی ایتالین آغاز به کار کرد، و پس از اجرای نقشهایی در تئاترهای محلی و اپرا، در سال ۱۷۴۳ در کمدی فرانسز به عنوان کارآموزِ دومنیل پذیرفته شد. دیده‌رو او را به عنوان هنرمندی که بر جزئیات کارش تسلط دارد ارزیابی کرده است. ولتر و گاریك نیز او را برتر از دومنیل شمرده‌اند. دوشیزه کلاریون در آغاز سبك بیانی تحریری داشت، اما منتقدی به نام مارمونتل[۱۵۴] در سال ۱۷۵۳ او را متقاعد ساخت که به لحنی مکالمه‌ای‌تر بگیرد. این تغییر در لحنِ بیان او را بر آن داشت که در مورد لباس نیز تجدیدنظر کند، و در انتخاب لباس نیز واقعگرایی و انطباق تاریخی را در نظر بگیرد، لذا از سال ۱۷۵۷ شیوه‌ی سنتی را کنار گذاشت. دوشیزه کلاریون در سال ۱۷۵۵ در اوج شهرت از کار کناره گرفت. بدعتهای او توسط هانری ـ لویی لوکِن[۱۵۵] (۱۷۲۹ـ۱۷۷۸) نیز پیروی شد. لوکِن در سال ۱۷۵۰ به توصیه‌ی ولتر در کمدی فرانسز پذیرفته شد؛ با کار و تمرین زیاد بر ضعفهای صدا و حرکات خود فایق آمد؛ و تا سال ۱۷۵۸ از سازمان کمدی فرانسز سهم کامل دریافت نمی‌کرد. پس از کناره گیری‌ی گرانوال در سال ۱۷۶۸ استعداد واقعی‌ی او شکوفا شد. پس از آن به عنوان بزرگترین بازیگر نقشهای تراژیك در عصر خود شناخته شد.



تصویر ۳۸.۱۲. صحنه‌ی تاجگذاری از نمایش بسیار موفق ایرنه اثر ولتر، در کمدی فرانسز در ۱۷۷۸. این نمایش در تئاتر تویلری اجرا شده است. فرهنگ تئاتر، از پوگن، ۱۸۸۵.



تصویر ۳۹.۱۲. (●) پره‌ویل بهترین بازیگر کمدی‌ی فرانسوی در اواخر سده‌ی هجدهم، در لباس متزه‌تین.

لوکِن به همراه دوشیزه کلاریون سهم عظیمی در رواج واقعگرایی در شیوه‌ی بازیگری‌ی زمان خود داشته است.

جانشین واقعی‌ی لوکن در واقعگرایی لاریوْ و موله بودند. لاریوْ[۱۵۶] (ژان مودویی، ۱۸۲۷_۱۷۴۷) در سال ۱۷۷۵ به عنوان کارآموزِ لوکِن وارد کمدی فرانسز شد، و در سال ۱۷۷۸ بسیاری از نقشهای او را تصاحب کرد. لاریو به رغم چهره‌ی زیبا و صدای خوب، هرگز محبوبیت لوکن را به دست نیاورد، و در سال ۱۷۸۸ بازنشسته شد. فرانسوا ـ رن موله[۱۵۷] (۱۸۰۲_۱۷۳۴) پس از چندین سال تجربه در تئاترهای محلی، در سال ۱۷۸۰ درکمدی فرانسز پذیرفته شد. از آن پس همواره بازیگر نقش اول کمدیها، و وارث تعدادی از نقشهای جدی‌ی لوکن گردید. وی در سال ۱۷۹۱ کمدی فرانسز را ترك گفت.

مهمترین بازیگر زن در نقش اول تراژدیها، دراواخر سده‌ی هجدهم، دوشیزه وستری[۱۵۸] (فرانسواز ـ ماری ـ روزت گورگو، ۱۸۰۲_۱۷۴۳)، پس از مدتی شاگردی در نزد لوکن، و پس از کناره‌گیری‌ی کلاریون و دومنیل به کمدی فرانسز پیوست. دوشیزه روکور[۱۵۹] (۱۸۱۵ _۱۷۵۶) در سال ۱۷۷۲ به عنوان کارآموز در نزد دوشیزه وستری آغاز به کار کرد. در سال ۱۷۷۶ در یك جنجال اخلاقی از کمدی فرانسز طرد شد،اما در سال ۱۷۷۹ دوباره پذیرفته شد. وی در نقشهای جدی و عبوس تراژدیها ممتاز بود، اما فاقد ظرافت بود.

بهترین بازیگر کمدی در اواخر سده‌ی هجدهم پره‌ویل[۱۶۰] (پی‌یر ـ لویی دو بوس، ۱۷۹۹_۱۷۲۱) نام داشت. وی کار خود را از تئاترهای محلی آغاز کرد، و در سال ۱۷۵۳ وارد کمدی فرانسز شد. پره‌ویل در کمدیهای مبتذل، و نقشی که پیش از او شخصیتی چاق و بی‌دست‌و پا و دائم‌الخمر بود،تحولی به وجود آورد. وی مردی خوش قیافه، باریك، بلند، و متین بود که همه‌ی این کیفیتها را در شخصیتهای به دقت پرداخته شده‌اش به کار می‌گرفت. او در سال ۱۷۸۶ بازنشسته شد.

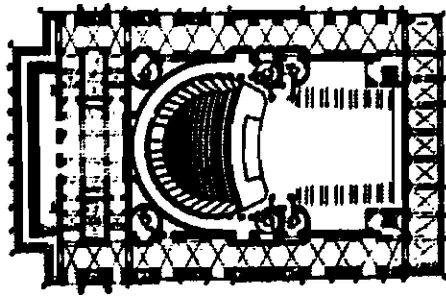
اگرچه غالب بازیگران مشهور فرانسوی وابسته به کمدی فرانسز بودند، اما تعدادی از بازیگران کمدی ایتالین نیز به شهرت رسیدند: لوییجی ریکوبُنی سرپرست گروه اصلی‌ی ایتالیایی «اولین عاشق»، و جووانا بنوتزی،[۱۶۱] دومین معشوقه (اَموروز)[۱۶۲]، الهامبخش بسیاری از کارهای ماری وو بوده‌اند. شاید مهمترین بازیگر کمدی ایتالین ماری ـ ژوستین فاوار[۱۶۳] (۱۷۷۲_۱۷۲۷) همسر شارل ـ سیمون فاوار[۱۶۴] باشد. او که در آغاز بازیگر گروههای بازار مکاره یا بنگاههای شادمانی بود، در سال ۱۷۴۹ به گروه کمدی ایتالین پیوست، و تا سال ۱۷۷۱ در آنجا ماند. فاوار مهارتهای متنوعی داشت، و در تحولِ لباسِ صحنه نیز سهم قابل توجهی داشته است. باید گفت که محدود شدن این تئاتر به نمایشهای کوتاه، و تجدید سازمانهای پی در پی در اداره‌ی آن، مانع از استقرار سنتی محکم و به وجود آمدن گروهی ممتاز در این تئاتر شد.

با بروز انقلاب فرانسه، بازیگران تئاتر صاحب حقوق کامل مدنی و مذهبی شدند، و مجلس ملی‌ی فرانسه تبعیض علیه بازیگران را از میان برداشت. اگرچه این قانون نتوانست اعتبار اجتماعی‌ی وسیعی برای بازیگران کسب کند، اما زمینه‌های قانونی‌ی تبعیضات و پیشداوریها را از پیش پای آنها برداشت.

معماری‌ی تئاتر

تا سال ۱۷۵۰ که معماری‌ی تئاتر مورد توجه محافل هنری قرار گرفت، ساختمان تئاترهای عمده پاریسی بدون تغییر مانده بود. مقالاتی که در دایرةالمعارف دیده‌رو به چاپ رسید، و مقاله‌ای که دومون[۱۶۵] به نام مقایسه‌ی زیباترین تئاترهای ایتالیا و فرانسه (۱۷۶۳) نوشت، تقابل تئاترهای کهنه‌ی فرانسوی و تئاترهای نوساز ایتالیایی را تشدید کرد. شاید علت گرایش بناهای تازه به اودیتوریومِ بیضی شکل و صحنه‌های وسیع به شیوه‌ی ایتالیایی، همین مقالات بوده‌اند.

اولین تغییر اساسی در تئاترهای پاریسی در سال ۱۷۶۳ به وقوع پیوست، و این سالی است که پاله رویال (یا خانه‌ی اپرا) آتش گرفت، و سازمان اپرا تا سال ۱۷۶۹ در تئاتر تویلری مستقر شد. صحنه‌ی این تئاتر پس از تغییراتی که در تالار ماشینها (سال دِ ماشین) به وجود آوردند(محوطه‌ای به ابعاد ۱۶ در ۴۲ متر) ساخته شد، و با سه ردیف غرفه‌ی تماشاگران به تئاتر پاله رویال شباهت یافت. تئاتر تازه‌ی اپرا، پس از آتش سوزی، در سال ۱۷۶۹ گشایش یافت، اما بار دیگر در ۱۷۸۱ آتش گرفت. این بار گروه اپرا به تئاتر پورت ـ سن مارتن[۱۶۶] منتقل شد، و تا سال ۱۷۹۴ در آنجا ماند.



تصویر ۴۰.۱۲. نقشه‌ی تئاتری که در سال ۱۷۸۲، برای کمدی فرانسز ساخته شد. این تئاتر بعدها به اُدئون تغییر نام داد. اودیتوریوم نعل اسبی، و جایگاههای نشسته برای گود در این نقشه قابل توجه است. این جایگاهها از ابداعات فرانسویان بود. همچنین توجه شود که صحنه از جایگاه تماشاگران گودتر است. برگرفته از صنایع معماری‌ی تئاتر (۱۸۵۷_۱۸۳۶) تألیف دونه و کوفمن.



تصویر ۴۱.۱۲. تئاتری که ویکتور لویی در دهه‌ی ۱۷۸۰ برای اپرا طراحی کرد، اما هرگز مورد استفاده‌ی اپرا قرار نگرفت. هنگامی که این گراوور تهیه می‌شد، حدود ۱۷۹۰، این تئاتر در اختیار وارِیته‌آموزان بود، و در سده‌ی نوزدهم مورد استفاده‌ی کمدی فرانسز قرار گرفت. صحنه‌پردازی‌ی مجلل و تماشایی با پل معلق در عمق تصویر قابل توجه است. کتابخانه‌ی ملی پاریس.

کمدی فرانسز همان زمین تنیسی را که تبدیل به تئاتر شده بود تا سال ۱۷۷۰ حفظ کرد، و در این مدت تغییرات اندکی در آن داد. تعدادی از غرفه‌های بزرگش را به غرفه‌های کوچکتر تقسیم کرد، و این غرفه‌ها را سالانه به اشراف اجاره می‌داد؛ هنگامی که در سال ۱۷۵۹ جایگاه تماشاگران از روی صحنه برچیده شد، ۱۸۰ صندلی در جلوی گود گذاشته شد، اما جایگاه ایستاده‌ی تماشاگران بر جا ماند. در سال ۱۷۷۰ کمدی فرانسز جای اپرا را در تئاتر تویلری گرفت، زیرا در این زمان اپرا صاحب تئاتر دیگری شده بود. در سال ۱۷۸۲ تئاتر تازه‌ای برای کمدی فرانسز ساخته شد که در محوطه‌ی اُدئون(۱۶۷) امروزی قرار داشت. در این تئاتر تازه دیگر جایگاهی برای تماشاگران ایستاده وجود نداشت، و برای نخستین بار در تئاترهای غیرابرایی‌ی پاریس همه‌ی تماشاگران جایی برای نشستن یافتند. جایگاه این تئاتر بیضی شکل، و بسیار مجهزتر از تئاترهای پیشینِ کمدی فرانسز بود.

کمدی ایتالین از سال ۱۷۱۶ تا ۱۷۸۳ در هتل بورگونی نمایش می‌داد. این تئاتر که در سال ۱۵۴۸ بنا شده بود، در سال ۱۷۸۳ خراب شد. تغییراتی که در سده‌ی هجدهم در تئاتر هتل بورگونی صورت گرفت با تغییرات تئاترهای کمدی فرانسز همراه بود. تعدادی از غرفه‌های بزرگ آن به غرفه‌های کوچکتری تقسیم شدند، و در جلوی گود نیمکتهایی تعبیه شد تا تماشاگران را از داخل صحنه به آنجا منتقل کنند، و گروه کمدی ایتالین نیز برای رقابت با کمدی فرانسز در سال ۱۷۸۳ به تئاتر دیگری نقل مکان کرد. آخرین دستاوردهای صحنه پردازی‌ی ایتالیایی در این تئاتر نیز



تصویر ۴۲.۱۲. اجرای یك نمایش اپراکمیك در هتل بورگونی در سال ۱۷۶۹، یعنی زمانی که مجموعه‌ی نمایشی‌ی سازمان کمدی ایتالین منحصر به اجرای اپراکمیك، و کمدیهای ایتالیایی بود. نورهای زمینی (ردیف شمعها، در لبه‌ی پیش صحنه)، جایگاه سوفلورها در مرکز صحنه، و محل نوازندگان قابل توجه است. همچنین توجه شود که سکوی جلوی صحنه جای وسیعی برای بازی دارد. تعداد کمی نیمکت در پایین تصویر مشاهده می‌شود، اما اکثر تماشاگران در گود ایستاده‌اند. طرح از پ. ا. ویل، پسر، کتابخانه‌ی ملی‌ی پاریس.

اقتباس می‌شد، اما این تئاتر همچنان گودِ تماشاگران ایستاده را با ظرفیت ۶۵۰ نفر حفظ کرد. یك بار در سال ۱۷۸۸ تصمیم به برداشتن جایگاه ایستاده‌ی آن گرفته شد، اما با مخالفتهایی روبرو گردید و از آن صرف نظر کردند. جایگاه نشسته در گود تئاترهای فرانسوی تا اوایل سده‌ی نوزدهم به تمامی رواج نگرفت.

در اواخر سده‌ی هجدهم گروههای بولوار نیز تئاترهای مجهزتری برای خود ساختند. تئاتر وَریِه‌تِه آموزان(۱۶۸) که توسط ویکتور لویی برای اپرا طراحی شده بود، در سال ۱۷۸۵ گشایش یافت. این تئاتر در آن زمان احتمالاً بهترین تالار نمایش پاریس محسوب می‌شد، و پس از ۱۷۹۹ خانه‌ی کمدی فرانسز گردید.

وقتی انقلاب آغاز شد همه‌ی تئاترهای عمده‌ی پاریس نوساز شده بودند. انگیزه‌ی این تغییرات اصلاح نقاط دید تماشاگران، تأمین امکانات بیشتر برای نمایشهای پر زرق و برق، و افزایش ظرفیت تماشاگران بوده است.

صحنه‌پردازی

در دهه‌ی ۱۷۳۰ ولتر بر آن بود که صحنه پردازی را با واقعیت تاریخی منطبق کند، اما دستیابی به خواسته‌های او در نمایشهای غیر اپرایی تا سال ۱۷۵۹ میسر نشد، زیرا تا این‌سال هنوز تعدادی از تماشاگران در صحنه می‌نشستند. بنابراین تا سال ۱۷۶۰ صحنه‌ها

تصویر ۴۳.۱۲. ✱. یك صحنه به شیوه‌ی پرسپکتیو زاویه‌دار از نیکولا سرواندونی، که بخلاف روحیه‌ی سبُك و باشکوهِ سبك باروك و روکوکو، از نظر معماری محکم و قوی است، و تأثیر خانواده‌ی بی‌بیه‌نا در آن مشهود است. تاریخ مختصر تئاتر، از فیلیس هارتنول.





تصویر ۴۴.۱۲. (ه) یك طرح باشکوه به شیوه‌ی روکوکو از لویی ـ رنه بوکه. بوکه برای اپرا، سرگرمیهای درباری، نمایشهای ورسای، و فونتن بلو طراحی می‌کرد. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر از فیلیس هارتنول.

همچنان مکان دلخواه[۱۶۹] و اتاقی با چهار در[۱۷۰] برای تماشاگران ویژه بودند.

برداشتن تماشاگران از صحنه، در درجه‌ی اول به خاطر تأسین امکانات صحنه‌پردازی‌ی مجلل‌تر بوده است. نقطه‌ی عطف صحنه پردازی در تئاتر فرانسه نمایشنامه‌ی یتیم چینی[۱۷۱] (۱۷۵۵) اثر ولتر بود که در کمدی فرانسز به صحنه رفت. در برنامه‌ی چاپ شده‌ی این نمایش آن را نخستین نمایشی وصف کرده‌اند که از لباس و صحنه‌های شرقی استفاده کرده است. در دهه‌ی ۱۷۵۰ کمدی ایتالین نیز به رنگهای محلی در صحنه‌پردازی روی آورد، و به محض برداشته شدن تماشاگران از صحنه، هر دو شرکت بر زرق و برق دکورهای خود افزودند. در سال ۱۷۶۰ نمایشنامه‌ی تانکرد ازولتر انظار را به سوی قرون وسطی کشاند، و بزودی در نمایشهای دیگر نیز مکانهایی چون نروژ، روسیه، اسپانیا، خاورمیانه، و دورانهای مختلف را در صحنه‌ها و دکورهای خود به کار گرفتند. پیشنهاد دیده‌رو نیز در دهه‌ی ۱۷۵۰، مبنی بر اقتباس از زندگی‌ی روزمره، در چند نمایشنامه رعایت شد. مثلاً صحنه‌ی نمایشنامه‌ی دختر اسکاتلندی[۱۷۲] (۱۷۶۰) اثر ولتر، اتاقی معمولی در یك میهمانخانه بود، و صحنه‌های اوژنی اثر بومارشه پس زمینه‌ای محلی را با همه‌ی جزئیات آن طلب می‌کرد. اما به رغم نوآوریهای معدود هنوز غالب نمایشنامه‌ها برای دکورهایی نوشته می‌شدند که در انبار تئاترها موجود بودند.

اپرا، اما، در طول سده‌ی هجدهم، بر صحنه‌های پر زرق و برق تأکید می‌ورزید. پس از آنکه ژان بِرن در ۱۷۲۱ بازنشسته شد، ژان نیکولا سِرواندونی[۱۷۳] (۱۶۹۵_۱۷۶۶) مهمترین طراح صحنه‌های فرانسوی شد. وی اهل فلورانس بود، و از سال ۱۷۲۸ تا ۱۷۴۶ طراح اپراهای پاریس شد. سهم عمده‌ی او در صحنه پردازی فرانسوی استفاده از شِنا پر انگولو، و طراحی‌ی صحنه‌های پر جلال به شیوه‌ی بی‌بیه ناها بوده است. سرواندونی را همچنین به خاطر «نمایشهای صامت» او ستوده‌اند، که یك بار بین سالهای ۱۷۳۸ و ۱۷۴۲، و بار دیگر بین سالهای ۱۷۴۵ و ۱۷۵۸ برپا کرد. سرواندونی در این نمایشها مکانهای مختلف و شناخته شده را با دقت تمام بازسازی کرد. طبیعت گرایی‌ی این نمایشهای بی‌بازیگر، سهم فراوانی در انگیختن تئاترهای پاریسی برای اصلاح صحنه‌هایشان داشته است.

کسانی که پس از سرواندونی به اپرا رفتند، زود به زود عوض می‌شدند از اینرو نتوانستند شیوه‌ی پایداری برجا نهند. از میان طراحان پس از او سه تن حائز اهمیت بودند، یکی فرانسوا بوشه[۱۷۴] (۱۷۰۳_۱۷۷۰)، که پس از ۱۷۴۰ برای چندین تئاتر



تصویر ۴۵.۱۲. جایگاه تماشاگران و صحنه‌ی کمدی فرانسز در ۱۷۲۶. تماشاگرانی که در صحنه پشت پرده سرك کشیده‌اند، و همچنین جایگاه تماشاگران ایستاده در گود قابل توجه است. از کتاب تماشاگران بر صحنه‌ی تئاتر، نوشته‌ی آدُلف ژولیَن (۱۸۷۵).

طراحی کرد، و به خاطر مناظر توصیفی‌اش مورد توجه قرا گرفت؛ دیگری لویی رنه بوکه[۱۷۵] (۱۷۱۷_۱۸۱۴)، که به خاطر طراحی‌ی لباسهای باله، و صحنه‌هایی با نقش و نگارهای چینی؛ و سومی پیترو آلجیه‌ری[۱۷۶]، که از سال ۱۷۴۸ تا ۱۷۶۱ طراح اپرا بود، که شیوه‌های خیالپرورانه‌ی بوشه و بوکه را کنار گذاشت، و به صحنه‌های سنتی و استفاده از عناصر معماری روی آورد. بسیاری از نقاشان معروف فرانسوی از جمله ژیو[۱۷۷]، سن اوبَن[۱۷۸]، وه‌یی[۱۷۹]، و مورو[۱۸۰] (ی پسر) نیز برای صحنه طراحی می‌کردند. طراحان فرانسوی بندرت به سطح طراحان ایتالیایی در آن دوران رسیده‌اند. تغییرات پی در پی در مدیریت اپرا، مشکلات مداوم مالی، ادامه‌ی پیروی از ضوابط نئوکلاسیك، و فقدان نظرخواهی از گروهها برای سفارش صحنه‌های پر خرج در کمدی فرانسز، همه از علل عمده‌ی عقب ماندن صحنه پردازی در فرانسه گردید. هر چند پیش از انقلاب راههای تازه‌ای جستجو می‌شد، اما هیچگاه این راهها به طور کامل به کار گرفته نشدند.

تصویر ۴۶.۱۲. طرح صحنه‌ای از نیکولا سرواندونی که شناپر آنگولو را در فرانسه رواج داد. از رساله‌ای در باب تاریخ تئاتر، نوشته‌ی پابست، ۱۸۹۳.



طراحیِ لباس

طراحیِ لباس در فرانسه اندکی با انگلستان تفاوت داشت. غالب شخصیتهای نمایشی در فرانسه لباس دوران خود را می‌پوشیدند، و تا جایی که توان مالیِ بازیگر اجازه می‌داد مجلل و گرانبها بودند. تا سال ۱۷۲۷ معمولاً در تراژدی و کمدی لباسهای باب روز رایج بود، اما پس از آن که آدریان لوکوورور برای تراژدی از لباسهای دربار فرانسه اقتباس کرد، بزودی بازیگران دیگر نیز از او پیروی کردند. بازیگران مرد نیز جز در تراژدیهای کلاسیک که لباس رومی‌وار به تن می‌کردند، در تراژدیهای معاصر از لباسهای درباری استفاده می‌کردند؛ هر چند لباس رومی‌وار نیز رفته رفته پر زرق و برق می‌شد. مثلاً کلاههای پردار رفته رفته جای کلاههای سه گوش را گرفتند، و دامن لباسها با چرم تسمه دوزی می‌شد. این لباسهای قراردادی در سراسر سده‌ی هجدهم مورد استفاده بودند، اما شخصیتهای مضحک در آثار مولی‌یر مثل آرپاگُن[۱۸۱]، اسگانارل[۱۸۲]، اسکاپن[۱۸۳]، و گرورُنه[۱۸۴] بیش از دیگران سنتی ماندند، و همگی از همان شیوه‌های اواسط سده‌ی هفدهم، دوران مولی‌یر، پیروی می‌کردند.

لباس بازیگران فرانسوی نیز همچون بازیگران انگلیسی از دو منبع تأمین می‌شد: انبار لباس شرکتها، و لباسهای متعلق به خود بازیگران. هر شرکت انبار وسیعی از لباسهای گوناگون داشت، اما آن قدر این لباسها را به کار می‌بردند که نخ نما می‌شدند، آنگاه



تصاویر ۴۸.۱۲.۴۷.۱۲. (●) لباسهای درباری و باب روز که در دوران لویی پانزدهم و لویی شانزدهم در فرانسه رایج بود. از کتاب تاریخ مصور لباس ولفگانگ برون و ماکس تیلکه.

بازیگران نقش دوم و سوم آنها را می‌پوشیدند. در سال ۱۷۳۰ بازیگران نقش اول با پوشیدن لباسهای هر چه مجلل‌تر با یکدیگر به رقابت سختی پرداختند. هنگامی که آدریان لوکوورور درگذشت لباسهای او به ۴۰،۰۰۰ فرانك فروش رفت، و هنگامی که دوشیزه راکور در سال ۱۷۷۲ برای نخستین بار به صحنه رفت لباسهایی به ارزش ۲۰،۰۰۰ فرانك بر تن داشت.

تجمل‌گرایی در لباس در دهه‌ی ۱۷۵۰ زیر سؤال رفت. نخستین تغییر اساسی در شیوه‌ی لباس پوشیدن در سال ۱۷۵۳ مشاهده شد؛ خانم فاوار در نقش قهرمان نمایشنامه‌ی عشقهای باستین و باستینه[۱۸۵] لباسی روستایی و متناسب با نقش خود در بر کرد. او در سال ۱۷۶۱ ظاهراً به قسطنطنیه رفت و باز درآنجا در نمایشنامه‌ی سه سلطان[۱۸۶] لباس مناسب آنجا را پوشید. این گرایش تازه در دهه‌ی ۱۷۵۰ توسط دوشیزه کلاریون و لوکن به کمدی فرانسز نیز راه یافت. ولتر برای نمایشنامه‌ی یتیم چینی (۱۷۵۵) از طراحی به نام ژوزف ورنه[۱۸۷] خواست تا لباسهایی با رنگ و بوی چینی طرح کند چنانکه مضحک به نظر نیاید. نتیجه‌ی کار او بیشتر ترکی می‌نمود تا چینی. این نوآوریها به هر حال مورد توجه زیادی قرار نگرفت، و کلاریون و لوکن از آن پس لباسهایی انتخاب کردند که با شخصیتهای نمایشی تناسب بیشتری داشته باشند. لوکن در سال ۱۷۵۶ با پوشیدن لباسهای بی‌آستین، موهای آشفته، و دستهای خون آلود در نقش سمیرامیس[۱۸۸] تماشاگران را شگفت زده کرد. ولتر این همه واقعگرایی



تصویر ۴۹.۱۲. لباس لوکِن و دومنیل برای نمایش سمیرامیس اثر ولتر. با آن که این نمایشنامه در آشور باستان اتفاق می‌افتد دوشیزه دومنیل در لباس مجلل دربار سده‌ی هجدهم، و لوکِن در لباسی قراردادی شبیه به قهرمانان کلاسیك دیده می‌شوند. از چاپ انگلیسی همین نمایشنامه در سال ۱۷۷۲.

تصویر ۵۰.۱۲. خانم فاوار در لباسی که ظاهراً از قسطنطنیه آورده بود تا اصالت لباسش را در نمایشنامه‌ی سه سلطان (۱۷۶۱) نشان دهد. از کتاب لباس و سهمیه‌ی سالانه‌ی بازیگران در تئاترهای بزرگ پاریس (۱۷۸۶-۱۷۸۹).

را تأیید نکرد، و آن را «خیلی انگلیسی» خواند. ولتر همچنین در نمایشنامه‌ی تانکرد (۱۷۶۰) لباسهای قرون وسطایی را معرفی کرد، و از آن پس بود که رنگهای محلی و انطباق تاریخی گاه و بیگاه در لباسها رعایت شد. توجه به لباسِ صحنه شاید در آثار بومارشه به اوج خود رسید، زیرا او در آثارش لباس همه‌ی شخصیتها را با جزئیات تمام شرح داده است، حتی اگر نمایشنامه‌اش در زمان خود او اتفاق افتاده باشد.

هیچیك از این اصلاحات تأثیر قاطعی بر لباسهای صحنه‌ی فرانسوی نداشت. همه‌ی این تغییرات و تجدید نظرها تنها موجب شد که در سال ۱۷۹۰ کتهای تسمه دوزی شده برای شخصیتهای کلاسیك، و کلاههای پردار برای شخصیتهای تاریخی کنار گذاشته شوند. با استثناهای نادری، همه‌ی بازیگران خود لباس صحنه‌ی خود را انتخاب می‌کردند. درباره‌ی طراحی‌ی لباس فرانسوی در سده‌ی هجدهم از کتاب لباس و سهمیه‌ی بازیگران در تئاترهای بزرگ پاریسی[۱۸۹] (۱۷۸۶-۱۷۸۹) نوشته‌ی لووَشه دو شارنوا[۱۹۰] اطلاعات مفیدی می‌توان به دست آورد.

بذر تغییرات در شیوه‌ی لباس پوشیدن بازیگران قبلاً پاشیده شده بود، و تضاد میان نگرش قدیمی مبنی بر هنر آرمانی، و نگرش تازه مبنی بر تقلید از زندگی‌ی واقعی از مدتها پیش آغاز شده بود، زیرا در اواسط سده‌ی هجدهم هنوز نئوکلاسیسیسم بر فرانسه حاکم بود، اما مبانی‌ی آن مورد سؤال بود.

فرانسه در ۱۷۹۰ با تغییرات بنیادی‌ی شدیدی روبرو شد، و دچار چنان اقتصاد نابسامانی گردید که لویی شانزدهم برای نخستین بار پس از ۱۶۱۴ مجلس



ملی فرانسه را به تشکیل جلسه خواند. در این جلسه یکی از حاضران به‌لزوم تدوین قانون اساسی و اصلاحات اجتماعی اساره کرد، و لویی به خشم آمد و مجلس ملی را بکلی منحل کرد، و این اقدام منجر به راهپیماییهای عمومی شد، که سقوط زندان باستیل را به همراه داشت، وانقلاب فرانسه را پایه‌ریزی کرد. این تضادها در نهایت بدانجا می‌رسیدند که اگر همه‌ی انسانها برابرند پس چرا پادشاهان از حقوق الهی برخوردارند، حقوقی که از قرون وسطی به بعد برای خود قائل بودند. نظریه‌ی برابری، و اینکه دولت قراردادی اجتماعی است، در حقیقت از سال ۱۷۷۶ پس از جنگهای داخلی‌ی امریکا برای استقلال پا گرفته بود، اما نتایج آن در فرانسه شدیدتر و پربارتر بود، زیرا هنوز توسط پادشاهان مستبدی اداره می‌شد. اما انقلاب واقعی نتیجه‌ی خشونتهای ناشی از حوادث دهه‌ی ۱۷۹۰ نبود، بلکه به واسطه‌ی تأسیس سازمانها و آرای مبنی بر برابری‌ی حقوق انسانها شکل گرفت؛ این اندیشه‌ها به انسانهای عادی امکان می‌داد تا تصویر نوینی از خود و ارزشهای خویشتن به دست آورند.

تئاتر اسپانیا، ۱۷۰۰-۱۸۰۰

پس از جنگ جانشینی‌ی اسپانیا و فرانسه (۱۷۱۰-۱۷۱۳)، صحنه‌ی سیاسی‌ی اسپانیا به پرتحرك‌ترین محیط سیاسی‌ی اروپا تبدیل شد، محیطی که در رؤیای عظمت گذشته‌ی خود می‌زیست. این امر در مورد درام اسپانیایی نیز به شدت صادق است. پس از مرگ کالدِرُن در ۱۶۸۱ تا اوایل سده‌ی هجدهم، نویسندگان اسپانیایی بدون هیچ موفقیتی می‌کوشیدند عظمت دوران طلایی را تکرار کنند، و مجموعه‌های نمایشی نیز غالباً پر از نمایشنامه‌های قدیمی بودند. در طول سده‌ی هجدهم کوششهای زیادی برای جلب توجه هنرمندان به معیارهای نئوکلاسیسیسم به‌عمل آمد. در زمان حکومت فیلیپ پنجم (سلطنت ۱۷۰۰-۱۷۴۶)، نوه‌ی لویی‌ی چهاردهم، که باعث جنگ جانشینی بود، یك فرهنگستان (آکادمی) اسپانیایی تأسیس شد، و ایگناسیو دِ لوزان[۱۹۱] (۱۷۰۲-۱۷۵۴) با مقالاتی انتقادی کوشید هنرمندان را با آرمان نئوکلاسیك آشنا سازد. اما به رغم همه‌ی کوششها، تا سال ۱۷۵۰ هیچ نویسنده‌ای این اسلوب تازه را به کار نبست.

در دوران سلطنت کارلوس سوم (سلطنت ۱۷۵۹ - ۱۷۸۸) اوتوساکرامنتال‌ها از ۱۷۶۵ به بعد از تئاترهای عمومی‌ی اسپانیا برچیده شدند، و اجرای نمایشهای مذهبی ممنوع شد. در پایان پادشاهی‌ی کارلوس سوم میان نمایشنامه‌های سده‌ی هفدهمی با درامهای نئوکلاسیك رقابت آغاز شد. غالب این آثار نئوکلاسیك ترجمه‌ی نمایشنامه‌های کشورهای دیگر بودند. تراژدی‌ی ملی‌ی اسپانیایی در سده‌ی هجدهم پس ازظهور گارسیا دِ لا هوئرتا[۱۹۲] با نمایشنامه‌ی لا راکوئل[۱۹۳] (۱۷۷۸)، و لوپز دِ آیالا[۱۹۴] با نمایشنامه‌ی ویرانی‌ی نومانسیا[۱۹۵] (۱۷۷۸) پذیرفته شد، و در این میان کمدیهای به سبك نئوکلاسیك نیز توسط توماس دِ ایریارته[۱۹۶] با نمایشنامه‌هایی همچون جوان نازپرورده[۱۹۷] (۱۷۸۸) و بانوی غیراصیل[۱۹۸] (۱۷۹۱) رواج گرفت.



تصویر ۵۱.۱۲. صحنه‌ی نهایی‌ی نمایشنامه‌ی رضایت بانوان جوان نوشته‌ی موراتین. برگرفته از چاپ اصلی‌ی نمایشنامه.

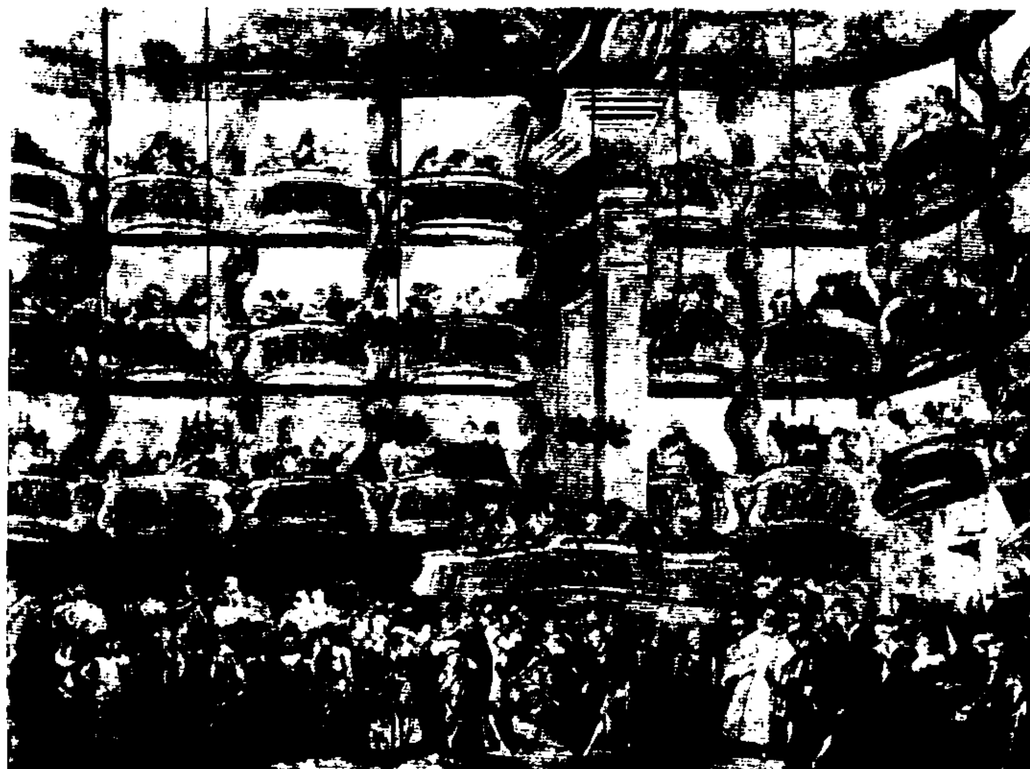
تصویر ۵۲.۱۲. (●). یك بالماسکه در تئاترو دل پرینسیپه، مادرید، ۱۷۶۶.



مهمترین درام نویس اسپانیایی لیندرو فرناندز دِ موراتین(۱۹۹) (۱۷۶۰ـ ۱۸۲۸) نام داشت. پدرش نویسنده بود، و او بین سالهای ۱۷۸۶ و ۱۸۰۵، پیش از آن که به نمایشنامه نویسی بپردازد، در دهه‌ی ۱۷۸۰ مدتی را در پاریس بسر برد. شاهکار موراتین نمایشنامه‌ی رضایت بانوان جوان(۲۰۰) (۱۸۰۵) شناخته شده است که داستان رقابتی عشقی میان عمو و پسرعمویی است که بر سر یك دختر دارند. بعکس همه‌ی نمایشنامه‌هایی که بر این روال نوشته شده‌اند، موراتین توجه خود را بر شخصیتهای نمایش متمرکز می‌کند و نه طرح توطئه؛ همه‌ی پیچیدگیهای این نمایشنامه از عدم صراحت جوان در مقابل فردی مسن‌تر از خود برمی‌خیزد. نمایشنامه‌ی رضایت بانوان جوان به خاطر صداقت و واقعیت موجود در آن بهترین نمایشنامه‌ی اسپانیایی است که از سال ۱۶۸۰ تاکنون نوشته شده است.

اگر موراتین بهترین درام نویس دوران خود شناخته می‌شود، رامون دِلا کروز(۲۰۱) (۱۷۳۱ـ۱۷۹۴) محبوبترین درام نویس اسپانیایی در زمان خود بوده است. او در آغاز کمدی نویس بود، و در ۱۷۶۴ به نوشتن زارزوئلا(۲۰۲) روی آورد، با این تفاوت که به جای چهره‌های اساطیری از شخصیتهای معاصر خود استفاده کرد. زارزوئلا درشکل تازه‌ی خود، یکی از محبوبترین انواع دراماتیك اسپانیایی شد. کروز همچنین دست به نوآوریهایی در شکل سنه ته(۲۰۳) زد، و در این شکل نمایشهایی تك پرده‌ای نوشت که در فاصله‌ی تنفس نمایشهای بلند اجرا می‌شدند.

در طول سده‌ی هجدهم تغییرات اندکی در تئاتر اسپانیا به وجود آمد. ساختمان اولیه‌ی کورال دِلاکروز(۲۰۴) و کورال دل پرینسیپه(۲۰۵) که تنها



تئاترهای عمومی‌ی مادرید برای درامهای اسپانیایی بودند، در دهه‌ی ۱۷۴۰ عوض شد (به ترتیب در ۱۷۴۳ و ۱۷۴۵)، اما تنها تغییر مهمی که کردند افزایش طاق پروسینیوم بر آنها بود. موراتین گفته است صحنه پردازی و طرح لباسها به همان شیوه‌ی دوران طلایی بر جای ماند.

سومین تئاتر اسپانیایی در سال ۱۷۰۸ به نام کانوس دل پرال(۲۰۶) توسط یك گروه نمایشی‌ی ایتالیایی ساخته شد. این تئاتر پس از ۱۷۱۵ بکلی به نمایش اپرا اختصاص یافت، که در آن زمان مورد توجه فراوان دربار و اشراف اسپانیا بود. فارینللی(۲۰۷) (کارلو بروچی، ۱۷۰۵ـ۱۷۸۲) بزرگترین خواننده‌ی اپرای آن دوران در سال ۱۷۳۷ به اسپانیا رفت، و بین سالهای ۱۷۴۷ و ۱۷۵۹ اپراهای باشکوهی را در کاخ بوئن رتیرو(۲۰۸) اجرا کرد.

در اواخر سده‌ی هجدهم کوششهای زیادی برای اصلاح تئاترهای اسپانیا صورت گرفت، اما تقریباً هیچیك از آنها به نتیجه نرسید، تا آن که ایسودورو مِه‌کِز(۲۰۹) (۱۷۶۸ـ۱۸۲۰) وارد عرصه شد. پدر مه‌کز (یا مه‌خز) بازیگر بود، و او پس از مدتی تجربه در تئاترهای محلی، نخستین بار در سال ۱۷۹۱ در تئاترو دل پرینسیپه به صحنه رفت. او پیش از سال ۱۸۰۰ مشهورترین بازیگر مادرید محسوب می‌شد. مه‌کز بعدها به پاریس رفت و نزد تالما(۲۱۰) آموزش دید، و سپس آموخته‌های خود را در اسپانیا به کار بست. مه‌کز سهم زیادی در برانداختن شیوه‌ی کهنه‌ی بیان تحریری (خطابه‌ای) در تئاتر اسپانیا داشته است، و به جای آن شیوه‌ای طبیعی‌تر را رواج داد. متأسفانه مه‌کز جانشینی نیافت، و تحولات نهایی در تئاتر اسپانیا هنوز زمان زیادی در پیش داشت.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

باید در نظر داشت که تئاتر هنری خود مختار نیست و با تحولات هنرهای دیگر ارتباط دارد، و آشنایی با نقاشی، موسیقی، و ادبیات یك دوره ما را بویژه در شناخت شیوه‌پردازی و قراردادهای تئاتر آن دوره یاریهای فراوانی تواند رساند. بنابراین هر چه دانش ما بر هنرهای دیگر بیشتر باشد، درونبینی‌ی بیشتری نسبت به تئاتر خواهیم یافت. این حقیقت ضمناً روشنگر آن است که اصول بنیادین نظری در هنر دورانهای مختلف، وجوه مشترکی داشته‌اند. آرنولد هاوزر[۲۱۱] در تاریخ اجتماعی‌ی هنر[۲۱۲] نشان می‌دهد که همه‌ی هنر باروك مشخصه‌ی مشترکی دارد که از دل جهان بینی‌ی پیچیده‌ای برخاسته که بر کشف کوپرنیك[۲۱۳] استوار است، بدین معنی که زمین (و به تبع آن انسان) مرکز جهان نیست، و «سراسر هنر باروك از این زخمه به ارتعاش در می‌آید... خطوط بی‌تاب و بی‌پروای مورّب، کوچکنماییهای ناگهانی در پرسپکتیو، و سایه روشنهای اغراق شده، همگی بیان اشتیاقی سیری ناپذیر برای رسیدن به جاودانگی هستند».

به نظر ا. هایت مه‌یر[۲۱۴] طراحی‌ی صحنه مناسبترین مجرای تجلی‌ی تخیلات باروك بود، زیرا فرایافتهای آن چندان عظیم بود که تنها معدودی از تفننهای آنان امکان تجسم به وسیله‌ی سنگ را داشت.

«فرزانگان آن روزگار دریافته بودند که تصور نوین روزگارشان از فضا و پهنه... رؤیایی دست نیافتنی خواهد ماند... بی‌بیه‌ناها همان قدر که فرمانهای سلاطین مستبدشان حد و مرزی نمی‌شناخت، تخیل بارورشان را در معماری‌ی عظیم و شورانگیز صحنه‌های باروك به جولان در می‌آوردند.» (خانواده‌ی بی‌بیه‌نا[۲۱۵]، صفحات ۲۷ـ ۲۸).

در مطالعه‌ی طراحی صحنه، اپرا به عنوان شاخه‌ای از تئاتر، از نظر صحنه‌پردازی و معماری‌ی تئاتر حائز اهمیت ویژه‌ای است. در حقیقت غالب منابع تصویری‌ی موجود ما در باب صحنه پردازی‌ی رنسانس تا سده‌ی نوزدهم، مربوط به اپراست. به عبارت دیگر طرحهای مطالعه شده بیشتر مربوط به نمایشهایی است که بیشتر بر نمایشهای موزیکال تأکید دارند تا نمایشهای دیگر. این امر در مورد سده‌ی هجدهم بیشتر صادق است، دوره‌ای که صحنه‌ی تئاترها در تسخیر خانواده‌ی بی‌بیه‌نا بوده است. استفانو آرتگا[۲۱۶] در سال ۱۷۸۵ دستاورد بی‌بیه‌ناها را چنین توصیف کرده است:

> هنری که فضایی محدود را وسیع می‌نمایاند، سهولت و سرعتی که امکان می‌دهد صحنه در یك

> چشم بر هم زدن تغییر کند... و مهمتر از همه، بناهایی که به تمامی از یك زاویه قابل رؤیت باشند، توانست علم آفرینش تخیل را به سر حد اوج خود رساند... با تغییر پرسپکتیو مرکزی، که تخیل انسان را تنها به مرکز تصویر سوق می‌داد، جهان تازه‌ای متولد شد که تخیل را بیشتر سرگرم می‌ساخت... و قادر بود چیزهای واقعی و قابل تصور جهان را شرافت و عینیت ببخشد...

از کتاب خانواده‌ی بی‌بیه‌نا نوشته‌ی ا. هایت مه‌یر، (نیویورک: هـ بیتنز و شرکا، ۱۹۴۵) ص ۲۴.

ایتالیا خانه‌ی سنتی‌ی اپرا و کمدیا دل آرته بود. اما پیش از نیمه‌ی سده‌ی هجدهم کمدیا تکراری و خسته کننده شده بود، و بناچار خود را با سلیقه‌های احساساتی‌ی زمان خود وفق می‌داد. گولدُنی در خاطرات خود کوششهای خود را برای تجدید نظر در کمدیا آورده است:

> صورتك همیشه شخصیت بازیگر را قابل پیشگویی می‌ساخت... و بازیگر هر قدر هم که می‌کوشید با حرکات و لحن بیان خود تنوعی ایجاد کند، نمی‌توانست... احساس دیگری برانگیزد. [به این دلیل و دلایل دیگر] تصمیم گرفتم اصلاحاتی در کمدی‌ی ایتالیایی به عمل آورم، و در این راه از کمدیهای دیگر مدد گرفتم... ابتدا قطعات معدودی نوشتم که در آنها از شیوه‌های کمدی‌ی شخصیتها استفاده کردم. صورتکها را [گاه] به همان صورت به کار بردم، و گاه عامل جالب دیگری بر آن افزودم... و با صبر و استقامت تلفیقی از شیوه‌های کهنه و نو به دست دادم؛ خشنودی‌ی من زمانی به اوج رسید که دیدم... سلیقه‌های شخصی‌ی من پس از چند سال در سراسر ایتالیا عمومیت پیدا کرد.

کارلو گولدُنی، خاطرات[۲۱۷]، ترجمه‌ی جان بلك[۲۱۸]، (لندن، ۱۸۱۴)، جلد دوم، صفحات ۵۶ ـ ۵۷.

مثل همه جای اروپا، درام فرانسوی نیز در طول سده‌ی هجدهم به احساساتی‌گری روی آورد. اساس این گرایش ناشی از نظریه‌ای بود که معتقد بود انسان خیر است. دیده‌رو نظریه‌ی فوق را به روشنی بیان کرده است:

> [طبیعت انسان] خیلی خوب است... در طبیعت همه چیز خوب است... چیزی که انسان را به فساد و تباهی می‌کشاند، قراردادهای انحرافی‌ی موجود درجامعه است... [برداشت ما از تئاتر] بسته به آن است که تا چه حد به آن دل بدهیم.

دیده رو تقسیم بندی‌ی درام را به دو شکل کمدی و تراژدی، که توسط نئوکلاسیکها صورت گرفته بود، نمی‌پذیرفت، از اینرو دو «شکل میانی»ی دیگر نیز پیشنهاد کرد تا وسعت بیشتری به درام ببخشد:

> کمدی‌ی خنده‌آور معایب انسان را به سخره می‌گیرد؛ کمدی‌ی جدی بر آن است که فضیلت و وظیفه‌شناسی را ترویج دهد؛ تراژدی‌ی دیگری هست که مشکلات خانگی و محلی را طرح می‌کند؛ و سرانجام تراژدی‌ای که به فجایع اجتماعی و بدبختیهای عظیم می‌پردازد.

علاوه بر اینها دیده‌رو مایل بود در تهیه و اجرای نمایش نیز اصلاحاتی به عمل آورد، و آن را تا حد

امکان تماشایی‌تر سازد. وی نخستین کسی بود که فرایافت «دیوار چهارم» را پیشنهاد کرد:

> شما چه نویسنده باشید و چه بازیگر، نباید به تماشاگران بیندیشید، چنانکه گویی اصلاً وجود ندارند. خیال کنید دیواری میان صحنه و تماشاگران کشیده شده است، و چنان عمل کنید که گویی پرده بالا نرفته است.

دنی دیده‌رو، در باب شعر دراماتیك[۲۱۹] (۱۷۵۸).

در اوایل سده‌ی هجدهم به خاطر انحصارهایی که در مورد نمایشهای صحنه‌ای وجود داشت (نمایشهای کمدی و تراژدی در انحصار کمدی فرانسز، و نمایشهای موزیکال و پر زرق و برق در انحصار اپرا بود) گروههای فرعی‌ی دیگر را به تمهیدات گوناگونی وامی‌داشت، تا به نحوی از این قانون سرپیچی کنند. در اینجا گزارشی از پلیس پاریس نقل می‌شود، که درباره‌ی نمایش یکی از گروههای بازار مکاره در پاریس در ۱۷۱۱ نوشته است. این گزارش مربوط به زمانی است که گروههای فرعی حق استفاده از دیالوگ را در نمایشهای خود نداشتند.

> به ما... گزارش شد صحنه‌ای به ارتفاع ۱/۵ متر برپا شده، و در بالای آن چهلچراغهایی آویخته‌اند، و در ارکسترا گروهی بالغ بر هفت تا هشت نوازنده به کار گرفته‌اند... همچنین بازیگران زن و مردی در لباسهای فرانسوی یا در لباس آرلکن، یا پی‌یرو، و تیپهای دیگر در صحنه بازی می‌کنند؛ آنها ظاهراً نمایشهای صامتی درباره‌ی موضوعات مختلف می‌دهند، اما موضوع نمایشنامه را دو پسر کوچك به حال تعلیق، با تابلویی در دست به تماشاگران نشان می‌دهند. این پسرها را با طناب و وسایل ماشینی بالا می‌کشند؛ بر این تابلوها شعرهایی نوشته شده، و عده‌ای در میان تماشاگران به محض شنیدن صدای ویولن، شعرها را در همان مایه می‌خوانند. اشعار بر دو روی تابلوها نوشته شده، و خوانندگان در دو گروه با یکدیگر سؤال و جواب می‌کنند، و موضوع نمایش صامت را توضیح می‌دهند.

نقل از نمایشهای بازار مکاره[۲۲۰]، (پاریس، ۱۸۷۷) جلد اول، ص ۹۱.

در دهه‌ی ۱۷۵۰ در فرانسه تجدید نظرهایی در بازیگری و لباس به عمل آمد تا حالات طبیعی‌تری بیابد. در اینجا خلاصه‌یِ اظهار نظر مارمونتل[۲۲۱] را پس از دیدن نخستین تجربه‌ها در این زمینه می‌آوریم:

> برای دیدن [مادموازل کلاریون] به اتاق لباسکنی‌ی او رفتم، و، برای نخستین بار، او را در لباس یك ملکه‌ی شرقی دیدم؛ بدون کلاه پردار،بازوهایی نیمه عریان، و خلاصه یك شرقی‌ی واقعی.... این هیأت خارج از انتظار هر دوی ما بود. او دیگر یك بازیگر نبود، خودِ رُکسانا بود... حیرت، توهم، و افسون سراپای ما را گرفته بود... [تماشاگران] هم، چنین چیزی نشنیده بودند. پس از نمایش دوباره او را دیدم... گفت «فکر نمی‌کنی این وضع به من لطمه بزند؟ از این پس لباس همه‌ی نقشهای من باید عوض بشود؛ حتی بیان منهم تحت تأثیر لباسم قرار خواهد گرفت؛ مجموعه‌ی لباسم از این به بعد به درد نخواهد خورد...»

ژان فرانسوا مارمونتل، خاطرات (لندن، ۱۸۰۵) صفحات ۴۴_۴۵.

زیرنویسهای فصل دوازدهم

۱. Holy Roman Empire، هنگامی که شارلمانی در سال ۸۰۰ میلادی به دست پاپ تاجگذاری کرد، خود را خلف امپراتوران روم خواند، و اصطلاح امپراتوری مقدس روم وضع شد. سرانجام اوتوی اول از خاندان هاپسبورگ، با الحاق ایتالیا و آلمان در سال ۹۶۲ به عنوان امپراتور روم تاجگذاری کرد، و این اصطلاح تا سال ۱۸۰۶ به طور ضمنی به کار برده می‌شد. زیرا پادشاهان آلمانی امپراتوری خود را برتر از کشورهای دیگر مسیحی می‌شناختند. م.

۲. borders. بر بالای صحنه، و در پشت پروسینیوم، نوارهای سیاه و پهنی کشیده می‌شد تا قسمتهای بالای دکور را مخفی کند. این نقابها هنوز هم در تئاترهای قدیمی به کار برده می‌شوند. م.

۳. Giovanni Burnacini
۴. Ludovico Ottavio Burnacini
۵. The Golden Apple
۶. Bibiena
۷. Ferdinando
۸. Francesco
۹. Giuseppe
۱۰. Antonio
۱۱. Carlo
۱۲. Scena per angolo
۱۳. Filippo Juvarra
۱۴. Gaspar Mauro
۱۵. Giulio Quglio
۱۶. Eugen
۱۷. Bernardino Galliari
۱۸. Fabrizio
۱۹. The Servant the Mistress
۲۰. Pergolesi
۲۱. ballad opera
۲۲. Singspiele
۲۳. opéra comique
۲۴. Herculaneum , Pompeii

۲۵. Christof Willibald Gluck، آهنگساز آلمانی‌الاصل اپرا، با تصنیف اپراهایی براساس تراژدی، زندگی‌ی تازه‌ای به اپرا بخشید. وی تحصیلات خود را ابتدا در پراگ و سپس در ایتالیا گذراند، و سپس در کشورهای مختلف از جمله وین، لندن، پاریس، رهبری‌ی اپرایی پیشرو، دراماتیك، و پر احساس را برعهده گرفت. م.

۲۶. Orpheus and Eurydice
۲۷. Giovanni Battista Piranesi
۲۸. Apostolo Zeno
۲۹. Metastasio (Pietro Trapassi)
۳۰. Adriano
۳۱. Issipile
۳۲. The Clemency of Titus
۳۳. Merope
۳۴. Francesco Scipione di Maffei
۳۵. Vitorio Alfieri
۳۶. Oreste

۳۷. Mirra

۳۸. Saul، اولین پادشاه عبری، که می‌کوشید داود را از میان بردارد، و سرانجام جای خود را به او سپرد. م.

۳۹. David، پیامبر، پادشاه عبری، که جذابترین فصل عهد عتیق را به خود اختصاص داده است. م.

۴۰. Sentimentalism
۴۱. Carlo Goldoni
۴۲. Man of The World
۴۳. The Comic Theatre
۴۴. The Servant of Two Masters
۴۵. Comédie Italienne
۴۶. The Coffee House
۴۷. The Fan
۴۸. The Women's Gossip
۴۹. The Mistress of the Inn
۵۰. Carlo Gozzi
۵۱. fiabe
۵۲. The Love for Three Oranges
۵۳. King Stag
۵۴. Turandut
۵۵. The Magic Bird
۵۶. Joseph de LaGrange-Chancel
۵۷. Ino and Mélicerte
۵۸. Prosper Jolyot Crébillon
۵۹. Atreus and Thyestes
۶۰. Electre
۶۱. Aegisthus
۶۲. Electra
۶۳. Orestes
۶۴. Rhadamisthe and Zénobie
۶۵. Francois-Marie Arouet, Voltaire
۶۶. Oedipe
۶۷. Zaire
۶۸. Lusignan
۶۹. Nerestan
۷۰. Alzire
۷۱. Voix du Sang
۷۲. Tancréde
۷۳. Pierre Laurent de Belloy
۷۴. The Siege of Calais
۷۵. Gaston and Bayard
۷۶. Jean-Francios Ducis
۷۷. Florent-Carton Dancourt
۷۸. The Fashionable Gentleman
۷۹. The Fashionable Middle-class Women
۸۰. Chevalier d'industrie
۸۱. gigolo
۸۲. Jean-Francois Regnard
۸۳. The Gambler
۸۴. The Universal Heir
۸۵. Alain-René LeSage
۸۶. Turcaret
۸۷. Philippe Néricault Destouches
۸۸. The Married Philosopher
۸۹. The Conceited
۹۰. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux
۹۱. Arlequin Refined by Love
۹۲. The Game of Love and Chance
۹۳. marivaudage
۹۴. Pierre Claude Nivelle de LaChaussée
۹۵. False Antipathy
۹۶. The Fashionable Prejudice
۹۷. comedie larmoyante
۹۸. The Prodigal Son
۹۹. Nanine
۱۰۰. Denis Diderot
۱۰۱. The Illegitimate Son
۱۰۲. The Father of a Family

۱۰۳. drame در مقابل drama، به معنای اخیرش، همان اصطلاحی است که در ابتدای ورود تئاتر غربی به ایران به کار می‌رفت، و منظور نمایشهای اخلاقی و اجتماعی و خانوادگی بود. م.

۱۰۴. Fourth Wall، بدین معنی که صحنه دارای چهار دیوار است، سه دیوار در داخل صحنه، و دیوار چهارم طرف تماشاگران. این اصطلاح مربوط به شیوه‌ی بازیگرانی است که تماشاگران را نادیده می‌گیرند، و چنان بازی می‌کنند که گویی تماشاگری ندارند. م.

۱۰۵. Bernard-Joseph Suarin
۱۰۶. Beverlei

۱۰۷. Louis-Sebastien Mercier
۱۰۸. Jenneval
۱۰۹. The Judge
۱۱۰. The Indigent Man
۱۱۱. A Philosopher Without Knowing It.
۱۱۲. Michel-Jean Sedain
۱۱۳. Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron)
۱۱۴. Eugénie
۱۱۵. The Two Friends

۱۱۶. The Barber of Seville، براساس این کمدی، روسینی اپرایی نوشته است. م.

۱۱۷. The Marriage of Figaro، براساس این کمدی، موتسارت اپرایی نوشته است. م.

۱۱۸. The Hunting Party of Henry IV
۱۱۹. Charles Collé
۱۲۰. St. Germain
۱۲۱. St. Laurent

۱۲۲. Fairs، گروههای سرگرمی، یا گروههای بازاری، یا گروههای شادمانی. کار این گروهها، که شبیه بنگاههای شادمانی در ایران بودند، در اوایل بهار، و در تابستان، هنگامی که تئاترهای رسمی تعطیل می‌شدند، آغاز می‌شد، و وظیفه‌شان سرگرم کردن مردم، و گرم کردن جشنها و تعطیلات مردم بود. نام دیگر این گروهها **تئاتر بولوار** بود، و نمایشهای سنتی و فارس نیز اجرا می‌کردند. برنامه‌های کاباره‌ای از میان همین گروهها به وجود آمد. م.

۱۲۳. Cupid، خدای عشق، در اساطیر یونانی به صورت برهنه مجسم شده است. م.

۱۲۴. Luigi Riccoboni

۱۲۵. Parody، استقبال شعری، نوشته یا شعری که تقلید از اثر دیگری است، و آن را به طنز می‌گیرد. م.

۱۲۶. Charles-Simon Favart
۱۲۷. Acajou
۱۲۸. Comedies-en-Vaudevilles
۱۲۹. Boulvard du Temple
۱۳۰. Audinot's
۱۳۱. Nicolet's
۱۳۲. Théâtre des Associés
۱۳۳. Varietes Amusantes
۱۳۴. Jean-George Noverre
۱۳۵. Letters on The Dance and Ballet
۱۳۶. Bureau Dramatique
۱۳۷. Society of Authors
۱۳۸. Coquettes
۱۳۹. Soubrettes
۱۴۰. Jeune Premier
۱۴۱. Charlotte Desmares
۱۴۲. Mlle Duclos (Marie-Anne de Chateauneuf)
۱۴۳. Pierre-Trochon de Beaubour
۱۴۴. Adrienne Lecouvreur
۱۴۵. Quiault-Dufresne
۱۴۶. Mlle LaGaussin (Jeanne-Catherine Gaussins)
۱۴۷. Charles-Francois de Grandval
۱۴۸. Marie-Anne-Botot Dangeville
۱۴۹. Mlle Dumesnil (Marie-Francoise Marchand)

۱۵۰. Clytemnestra، همسر آگاممنون، شخصیت بسیاری از تراژدیهاست. احتمالاً در اینجا منظور نمایشنامه‌ی **ایفیژنی** اثر راسین، یا اورست اثر ولتر است. م.

۱۵۱. Medea

۱۵۲. Paradox of Acting
این کتاب را آقای احمد سمیعی به نام **هنرپیشه کیست** به فارسی برگردانده‌اند. م.

۱۵۳. Mlle Clarion (Claire-Josephe-Hippolyte Léris de la Tude)
۱۵۴. Marmontel
۱۵۵. Henri-Louis Lekain
۱۵۶. Larive (Jean Maudui)
۱۵۷. Francois-Rene Molé
۱۵۸. Mlle Vestris (Francoise-Marie-Rosette Gaurgaud)
۱۵۹. Mlle Raucourt

۱۶۰. Préville (Pierre-Louis Dubus)
۱۶۱. Giovanna Benozzi
۱۶۲. amoureuse
۱۶۳. Marie-Justina Favart
۱۶۴. Charles-Simon Favart
۱۶۵. Dumont
۱۶۶. Porte-Saint-Martin
۱۶۷. Odéon
۱۶۸. Variétés Amusantes
۱۶۹. Palais à volonté
۱۷۰. chambre à quatre portes
۱۷۱. The Orphan of China
۱۷۲. The Scots Girl
۱۷۳. Jean-Nicolas Servandoni
۱۷۴. Francois Boucher
۱۷۵. Louis-René Boquet
۱۷۶. Pietro Algieri
۱۷۷. Gillot
۱۷۸. Saint-Aubin
۱۷۹. Wailly
۱۸۰. Moreau
۱۸۱. Harpagon
۱۸۲. Sganarelle
۱۸۳. Scapin
۱۸۴. Gros-René
۱۸۵. The Loves of Bastien and Bastienne
۱۸۶. The Three Sultans
۱۸۷. Joseph Vernet
۱۸۸. Sémiramis
۱۸۹. Costume et Annales des Grand Théâtres de Paris
۱۹۰. Levacher de Charnois
۱۹۱. Ignacio de Luzán
۱۹۲. García de la Huarta
۱۹۳. La Raquel
۱۹۴. Lopez de Ayala
۱۹۵. Destruction of Numancia
۱۹۶. Tomas de Iriarte
۱۹۷. The Pampered Youth
۱۹۸. The Ill-Bred Miss
۱۹۹. Leandro Fernández de Moratin
۲۰۰. The Consent of Young Maidens
۲۰۱. Ramon de la Cruz

۲۰۲. Zarzuela، یکی از اشکال نمایشی در اسپانیاست، و نامش را از شکارگاه سلطنتیِ نزدیک مادرید گرفته است، زیرا، در ابتدا در آنجا اجرا می‌شد. لوپه‌دوگا، و کالدرُن از پایه‌گذاران آن بشمار می‌روند. این شکل نمایشی در آغاز به صورت نمایشنامه‌هایی به نظم نوشته می‌شد، که در آن آواز و موسیقی به کار می‌رفت. زارزوئلاها غالباً ساتیری، کمیک، و ملودراماتیک هستند، و هرگز تراژیک نبوده‌اند. م.

۲۰۳. Sainetes، نمایشهایی کوتاه و تفریحی بودند که به عنوان میان‌پرده اجرا می‌شدند. امروزه نیز سنه ته‌هایی با مایه‌های محلی نوشته می‌شوند. م.

۲۰۴. Coral de la Cruz، ر. ک. فصل هشتم. م.

۲۰۵. Coral del Principe، ر. ک. فصل هشتم. م.

۲۰۶. Canos del Peral
۲۰۷. Farinelli (Carlo Broschi)
۲۰۸. Buen Retiro. ر. ک. فصل هشتم. م.
۲۰۹. Isodoro Maiquez
۲۱۰. Francois Joseph, Talma (1763-1826)
۲۱۱. Arnold Hauser
۲۱۲. The Social History of Art
۲۱۳. Copernicus
۲۱۴. A. Hyatt Mayor
۲۱۵. The Bibiena Family
۲۱۶. Stefano Arteaga
۲۱۷. Memoira
۲۱۸. John Black
۲۱۹. On Dramatic Poetry
۲۲۰. Les Spectacles de la Foire
۲۲۱. Jean Francois Marmontel

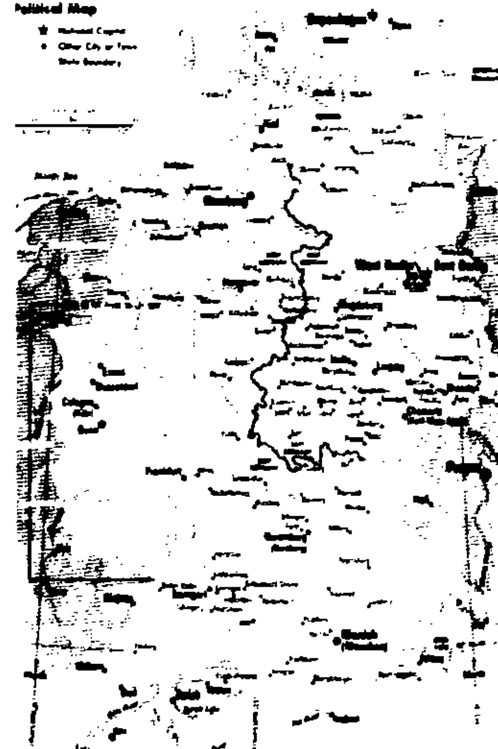




۱۳
تئاتر اروپای شمالی و شرقی
در سده‌ی هجدهم

روزگاری که تئاتر حرفه‌ای در انگلستان، فرانسه، ایتالیا و اسپانیا در سال ۱۷۰۰ به خوبی جا افتاده بود، تئاتر اروپای شمالی و شرقی تازه پا می‌گرفت. کندی‌ی تکامل اروپای شرقی در تئاتر حرفه‌ای تا حد زیادی به واسطه‌ی فقدان ثبات سیاسی و مذهبی در این کشورها از اوایل سده‌ی شانزدهم بود. کشمکشهای میان پروتستانها و کاتولیکها در اروپای شرقی موجب تدوین پیمان آگسبورگ در سال ۱۵۵۵ شد، اما این پیمان چیزی را حل نکرد، تا آنکه در سال ۱۶۱۸ جنگ آشکاری در گرفت. این جنگ که معمولاً جنگ سی ساله نامیده می‌شود، تا سال ۱۶۴۸ طول کشید. از سال ۱۶۳۵ جنگ بیشتر سیاسی شده بود تا مذهبی، و فرانسه به زعامت کاردینال ریشیلیو، برای آنکه قدرت اتریش را مهار کند، عملاً جانب پروتستانها را گرفت. هنگامی که قرارداد صلح وستفالی در سال ۱۶۴۸ بسته شد جمعیت و منابع مالی‌ی قلمرو ژرمنی چنان ته کشیده بود که ۱۵۰ سال طول کشید تا به حال اول خود باز گردد. علاوه بر آن منطقه‌ی ژرمنی به ۳۰۰ واحد مستقل کوچك و بزرگ، که برخی از آنها بیش از چند کیلومتر مربع مساحت نداشتند، تقسیم شد.

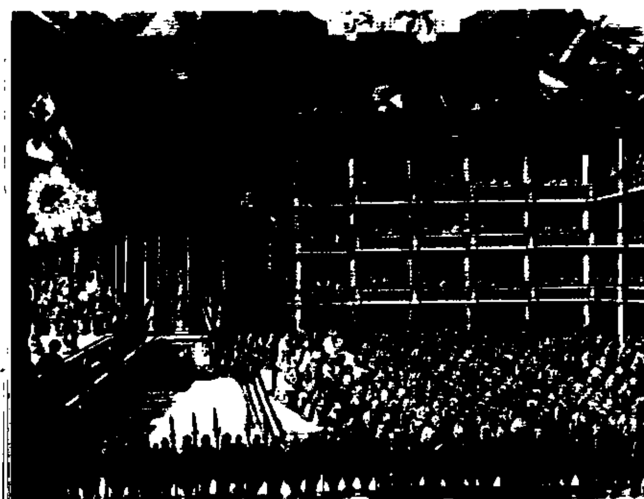
پیداست تحت چنین شرایط سیاسی، اقتصادی، و مذهبی تحولات تئاتر حرفه‌ای بسیار کند و تدریجی صورت می‌گرفت، و در این تنازع بقا حمایت چندانی از گروههای حرفه‌ای به عمل نمی‌آمد. مقامات کلیسا و دربار نه تنها کمکی به آنها نمی‌کردند، بلکه برعکس مانع کارشان می‌شدند.



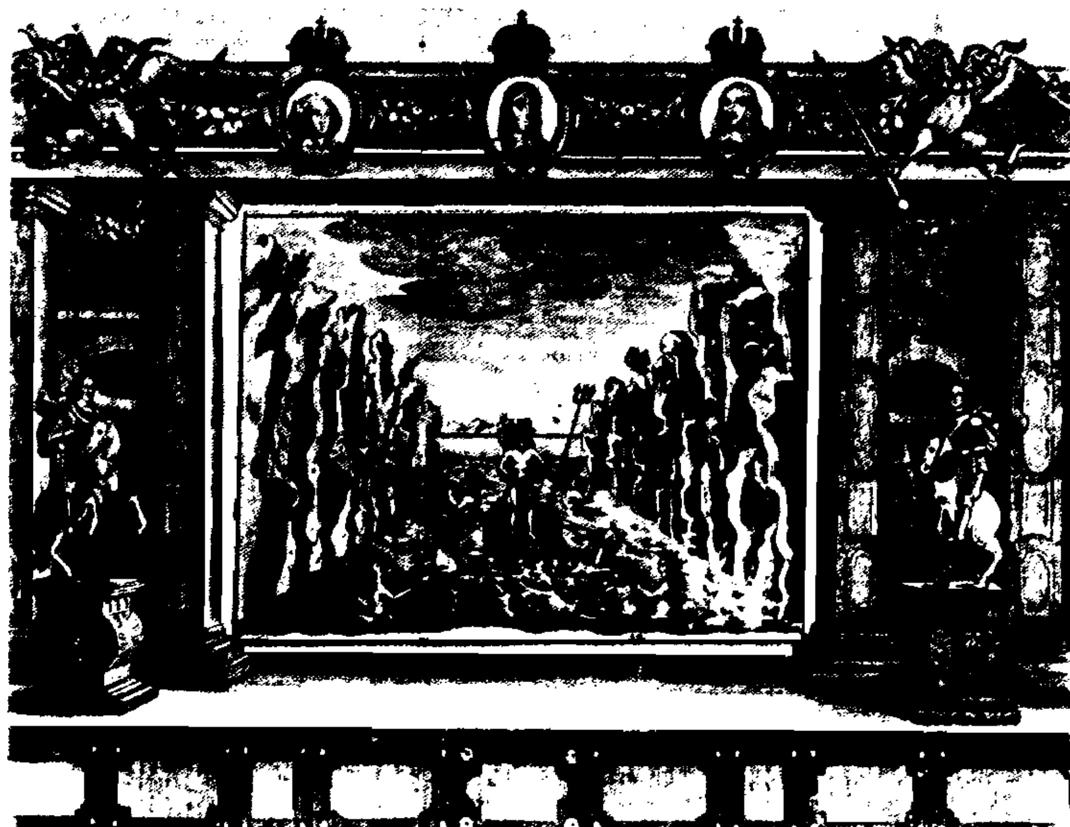
تصویر ۱.۱۳. نقشه‌ی آلمان. این نقشه تقسیمات امروزی‌ی آلمان را نشان می‌دهد اما برای بازشناسی‌ی محل شهرهای آلمانی که از سده‌ی هفدهم در تاریخ تئاتر آلمان حائز اهمیت بوده‌اند، قابل استفاده است.

تئاتر درباری در آلمان

میانجیگری فرانسه در برقراری‌ی صلح، منزلت بزرگی در آلمان برایش کسب کرده بود، از اینرو هر فرمانروای آلمانی می‌کوشید دربارهای فرانسوی را الگو قرار دهد. در نتیجه اپرا، باله، و نمایشهای سرگرمی‌ی دیگر بخشی از برنامه‌های عادی‌ی دربارهای آلمانی شد. حاکمان ثروتمند ایالات آلمانی طراحان، نوازندگان، و



تصویر ۲.۱۳. تالار اپرای وین که توسط لودوویکو بورناچینی طراحی شده است. این صحنه مربوط به اپرای سیب طلایی است. در سکوی ویژه جلو، امپراتور لئوپولداول و همراهانش نشسته‌اند. گراوور از فرانتس گِیل، ۱۶۶۸. کتابخانه‌ی ملی‌ی اتریش، وین.



تصویر ۳.۱۳. (*) طرحی از یك نمایش مجلل یسوعی در سده‌ی هفدهم، در وین. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر، فیلیس هارتنول.

خوانندگان فرانسوی و ایتالیایی را به دربار خود دعوت می‌کردند، و فرمانروایان فقیرتر ناچار بودند به آلمانیهایی اتکا کنند که شیوه‌ی هنرمندان کشورهای بیگانه را تقلید می‌کردند.

امپراتور اتریش در سال ۱۶۵۲ لودوویکو بورناچینی را از ونیز دعوت کرد تا برای سرگرمیهای دربارش طراحی کند. در سال ۱۶۶۸ تئاتر باشکوهی در وین گشایش یافت، و مشهورترین آهنگسازان و اپرانویسان زمان را از ایتالیا دعوت کردند تا در آنجا برنامه اجرا کنند. از حوالی‌ی سال ۱۶۶۰ تا ۱۷۴۰ وین بزرگترین مرکز نمایشهای اپرایی در اروپا محسوب می‌شد.

شاهان دیگر آلمانی نیز از این الگو پیروی کردند. در سال ۱۶۵۴ فرانچسکو سانتورینی[۱]، یکی از مشهورترین طراحان زمان، در دربار مونیخ تئاتری ساخت، و تعداد زیادی نمایش مجلل در آن به پا داشت. بین ۱۶۶۴ و ۱۶۶۷ یك تالار اپرا در درِسدن[۲]، و حدود ۱۶۸۳ تالار دیگری در گوتا[۳] ساخته شد. در پایان سده‌ی هفدهم اپرا و صحنه پردازی به سبك ایتالیایی عملاً در همه‌ی دربارهای آلمانی دیده می‌شد. اگرچه شاهان هر از گاهی به تماشای تئاتر نیز می‌رفتند، اما کمکهای مالی‌ی آنها تنها به اپرا، باله، و گروههای خارجی تعلق می‌گرفت.

اپرا به طبقه‌ی حاکمه تعلق داشت اما در میان

طبقات متوسط و ثروتمند نیز بسیار مورد توجه بود، از اینرو پیش از پایان سده‌ی هفدهم برخی از مراکز پر جمعیت تجاری نیز توانستند برای خود تالار اپرایی غیردرباری بسازند. از سال ۱۶۷۸ تا ۱۷۳۸ در هامبورگ، و از سال ۱۶۹۳ تا ۱۷۲۰ در لایپزیگ شرکتهایی تأسیس شدند که گاه و بیگاه نمایش می‌دادند. باید دانست که اشراف و سرمایه‌داران تا پس از ۱۷۵۰ بیشتر به اپرا توجه داشتند، و نمایشهای تئاتری به تدریج حمایت آنان را جلب کرد.

تئاتر یسوعی(۴)

در سده‌ی هفدهم در تعدادی از مدارس آلمانی، پروتستان و کاتولیك، نمایشهایی اجرا می‌شد، زیرا درام نه تنها وسیله‌ی آموزشهای نظری، بلکه وسیله‌ای برای آموزش فن بیان و سلوك نیز به شمار می‌رفت. غالب نمایشهای آنان به زبان لاتین، و بقیه به زبانهای بومی و محلی اجرا می‌شدند.

درام مدرسه‌ای در مدارس کاتولیك که توسط یسوعیان اداره می‌شد به اوج خود رسید. انجمن مسیحیه(۵)، که حاصل جنبش اصلاح دینی بود، در سال ۱۵۳۴ تأسیس شد (و در سال ۱۵۴۰ به تأیید پاپ رسید) تا با بدعت و ارتداد مبارزه کند، و اقتدار کلیسا را وسعت بخشد. این انجمن شأن زیادی برای آموزش قائل بود، و می‌کوشید با تربیت جوانان مؤمن، رهبران آینده‌ی کلیسا و دولت را تأمین کند. این انجمن تا سال ۱۶۰۰ توانست ۲۰۰ مدرسه، دانشگاه، و مدرسه‌ی علوم دینی تأسیس کند، و در ۱۷۰۶ تعداد مراکز آموزشی‌ی خود را به ۷۶۹ برساند. در بعضی از نقاط اروپا آموزش و پرورش عملاً در انحصار این انجمن بود، و در فرانسه، اتریش، و جنوب آلمان بیش از کشورهای دیگر موفقیت حاصل کرد.

تئاتر آموزشی‌ی یسوعیان تا پیش از دوران اخیر، پیشرفته‌ترین شیوه‌ها را به کار می‌بست. نخستین سندی که از اجرای نمایش یسوعیان به دست ما رسیده مربوط به سال ۱۵۵۱ است. پس از این تاریخ، تقریباً همه‌ی مدارس یسوعی حداقل سالی یك نمایش یا بیشتر اجرا کرده‌اند. بازیگران این نمایشها دانش آموزان بودند؛ نمایشنامه‌ها غالباً توسط استادان ادبیات(۶) نوشته می‌شدند؛ و تماشاگران آنها را ترکیبی از درباریان، مقامات شهری، مقامات عالیرتبه‌ی کلیسایی، والدین دانش آموزان، و مردم دیگر تشکیل می‌دادند.

در آغاز همه‌ی نمایشها به زبان لاتین اجرا می‌شدند، و با رشته‌ی باریکی به تبلیغ تقوی و پرهیزگاری پیوند می‌خوردند، اما به تدریج مسائل بومی، کمدیهای سبك، موسیقی و باله نیز بدانها راه یافت. بعدها صحنه‌های ترنس(۷)، که شکل نخستین آنها بود، در سده‌ی هفدهم راه خودرا به تئاترهای مجهز با پروسینیوم، صحنه‌های پرسپکتیو، وسایل ماشینی و افکتهای مخصوص گشودند. بسسیاری از مهمترین تألیفات تئاتری در سده‌های هفدهم و هجدهم مربوط به مدارس یسوعیان بود، که رساله‌ای در باب پرسپکتیو(۸) (۱۶۴۹) نوشته‌ی دوبروی(۹)، و پرسپکتیو تصویری و پرسپکتیو معماری(۱۰) (۱۶۹۳ ـ ۱۷۰۰) نوشته‌ی پوتزو(۱۱)، و مقاله‌ای در باب بازیگری(۱۲)



تصویر ۴.۱۳ (۵). کلیسای یسوعی‌ی سن مایکل که توسط فریدریش سوستریس در ۱۵۸۳ـ۱۵۹۷ ساخته شده است.

(۱۷۲۷) نوشته‌ی لانگ(۱۳) از آن جمله‌اند. تئاتر یسوعی در سده‌ی هفدهم شکوفا شد، و در سده‌ی هجدهم سقوط کرد. چون مدارس یسوعی آموزش و پرورش را در انحصار خود گرفته بودند، و منظورهای سیاسی را نیز دنبال می‌کردند، دشمنان زیادی پیدا کردند، و در سال ۱۷۷۱ عملاً مجبور به تعطیل شدند. هر چند بعدها دوباره احیا گردیدند، اما هرگز قدرت پیشین خود را به دست نیاوردند.

در سده‌های هفدهم و هجدهم هر کجا که انجمن مسیحیه مدرسه‌ای داشت تئاتر یسوعیان نیز یافت می‌شد، و توانست در اتریش و جنوب آلمان مجللترین نمایشهای خارج از دربار را به روی صحنه ببرد.





تصویر ۵.۱۳. دو طرح لباس از بورناچینی. از کتاب تئاتر وین، جلد دوم، بخش اول، تألیف آلکساندر فُن ویلن. چاپ اول، ۱۸۹۹.

یاکوب بیدرمان[14] با نمایشنامه‌ی سنودوکسوس[15] (۱۶۳۷)، و یاکوب مازِن[18] با نمایشنامه‌ی (۱۶۰۲)، یاکوب بالده[16] با نمایشنامه‌ی یفتیاس[17] آندروفیلوس[19] (۱۶۴۷) می‌کوشیدند تقوی و



تصویر ۶.۱۳. طرح اجرای آنتیوپاجوستیفیکاتا (محاکمه‌ی آنتیوپ)، که فرانچسکو سانتو رینی آن را در ۱۶۶۲ در مونیخ طراحی کرده است. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



تصویر ۷.۱۳. (ه) یك گروه نمایشی از بازیگران خارجی که برای ورود به صحنه حاضر می‌شوند. این گروه مربوط به یك نمایش هابت‌اوند اشتانس آکسیون است. هارلکن و هانسوورست در انتهای سمت چپ دیده می‌شوند. گراوور از پ. دکر. برگرفته از **تاریخ مختصر تئاتر**، فیلیس هارتنول.

خداترسی را در زندگی‌ی این جهانی آموزش دهند.

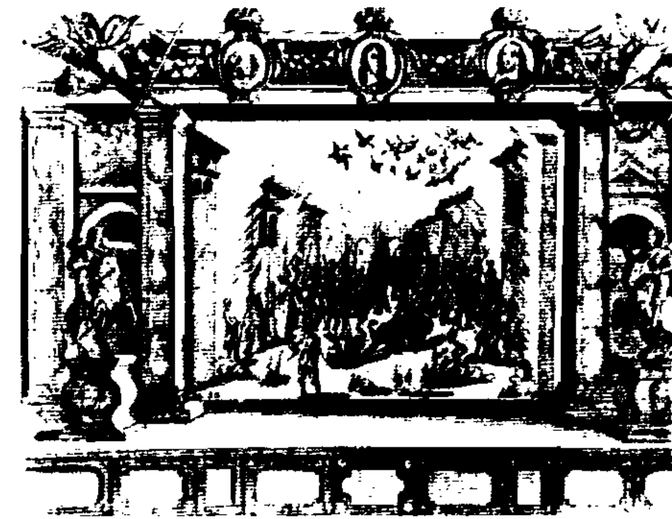
تئاتر یسوعی با نمایشنامه‌ی پیروزی‌ی ایمان[20] (۱۶۵۹) نوشته‌ی نیکلاس آوانچینی به اوج خود رسید. این نمایش در مقابل لئوپولداول، و برای بزرگداشت او به نمایش در آمد، زیرا موضوع آن شباهتهایی به وضع لئوپولد داشت. در این نمایشنامه امپراتور کنستانتین بر امپراتورِ غیرمسیحی و کافر، ماگزنتیوس[21] پیروز می‌شود. نمایش شامل صحنه‌های جنگ دریایی و زمینی، صحنه‌های وحی، فرشتگان و ارواح، و تاجگذاری‌ی نهایی‌ی کنستانتین بود، به طوری که فرشتگان بر بالای سرش درابرها حرکت می‌کردند. قاب پروسینیوم در این نمایش به صورت نشان سلطنتی‌ی هاپسبورگ با جلال و شکوه خاصی طراحی شده بود، و به وضوح بدین معنا بود که حاصل پیروزی کنستانتین همان امپراتوری‌ی اتریش است تا مسیحیت را حفظ کند. پیروزی‌ی ایمان با هزینه‌ی دربار و با طرحی از بورناچینی، معمار دربار و یکی از بزرگترین طراحان اروپا، تهیه شد.

یسوعیان به رغم اجرای نمایشهای مجلل میانه‌ی خوبی با تئاتر حرفه‌ای نداشتند، زیرا معتقد بودند تئاتر حرفه‌ای موجب گمراهی‌ی هنرمندان با ایمان می‌شود، از اینرو در تحول تئاتر حرفه‌ای سهم اندکی دارند. در حقیقت معیارهای آنان چنان بالا و سنگین، و انتظار اخلاقی‌شان از تئاتر چندان زیاد بود که گروههای حرفه‌ای قدرت رقابت با آنها را نداشتند. بنابراین تا اوایل سده‌ی هجدهم تئاترهای حرفه‌ای از تئاتر یسوعیان عقب افتادند.

نخستین تئاترهای عمومی در آلمان

تئاترهای یسوعی و درباری پس از ۱۶۵۰ بازار گرمی داشتند، اما گروههای نمایشی‌ی حرفه‌ای در این دوره به جایی نرسیده بودند، زیرا برای تأمین زندگی‌ی خود متکی به تماشاگران عامی بودند. البته استثناهایی هم وجود داشت، زیرا پیش از ۱۶۵۰ معدودی شرکتهای نمایشی مورد حمایت شاهان بوده‌اند. این گروههای اولیه اصلاً انگلیسی بودند، و باید گفت که خاستگاه تئاتر حرفه‌ای در آلمان بازیگران الیزابتی بودندکه در حوالی ۱۵۸۶ سفرهای زیادی در آلمان کردند. از میان این گروههای اولیه شرکتهای رابرت براون(۲۲) (از حدود ۱۵۹۰ تا ۱۶۰۶)، جان اسپنسر(۲۳) (از ۱۶۰۵ تا ۱۶۲۳)، و جان گرین(۲۴) (از ۱۶۰۶ تا ۱۶۲۸) از همه مهمترند. آنها در حالی که توصیه‌نامه‌هایی همراه خود می‌بردند معمولاً از درباری به دربار دیگر می‌رفتند، و برخی از آنها مورد توجه ویژه‌ی شاهان قرار گرفته بودند. از آنجا که این گروهها در حوزه‌ی وسیعی سفر می‌کردند، و هر جا که مقدورشان بود نمایشی برپا می‌داشتند، در میان مردم عادی محبوب شده بودند. تا مدتها پس از ۱۶۵۰ اطلاق صفت «انگلیسی» به یك گروه به معنای کیفیت بالای کار آن محسوب می‌شد.

کار گروههای خارجی در آلمان چندان هم ساده نبود. بازیگران خارجی برای جلب تماشاگران آلمانی زبان مجبور بودند متن نمایشنامه‌های خود را تغییر دهند (غالب این نمایشنامه‌ها از تئاترهای عمومی‌ی انگلیسی گرفته می‌شدند)، آنها را ساده کنند، و عناصری از کمدی سبك، پانتومیم، موسیقی، رقص، و آواز را بدانها بیفزایند. چون کار دلقکها نیازی به گفتگو نداشت از محبوبیت بیشتری برخوردار بودند، و بازیگران خارجی مطابق سلیقه‌ی آلمانیها تیپهای مسخره‌ای مثل جان پاسِت(۲۵)، استاکفیش(۲۶)، و پیکلهرینگ(۲۷) خلق کردند.



تصویر ۸.۱۳. طرحی از جووانی بوروناچینی برای نمایش پیروزی‌ی ایمان نوشته‌ی نیکلاس آوانچینی. نمایشی از انجمن مسیحیه که در سال ۱۶۵۹ در مقابل امپراتور اتریش به صحنه رفت. برگرفته از کتاب تئاتر وین، ۱۸۹۹.



تصویر ۹.۱۳. نمایشی از بازیگران سیار در محله‌ی اینگر در مونیخ در سده‌ی هجدهم. نقاشی از یوزف استفن، حدود ۱۷۷۰. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

آنها همچنین برای جلب توجه تماشاگران جملات و سخنان آلمانی می‌آموختند، و گاه یك صحنه را به زبان آلمانی اجرا می‌کردند، و سرانجام از ۱۶۲۶ به بعد در گروه خود از بازیگران آلمانی زبان استفاده کردند. در دهه‌ی ۱۶۵۰ در بعضی از شرکتها همه‌ی بازیگران آلمانی بودند. آخرین گروه انگلیسی که در آلمان نمایش داد شرکتی به سرپرستی جورج جالی(۲۸) بود. در سال ۱۶۸۰ دیگر هیچ گروه انگلیسی در ایالات آلمانی زبان دیده نمی‌شد.

اولین گروه معتبر آلمانی به مدیریت کارل آندره آس پاولسین(۲۹) تشکیل شد، و از سال ۱۶۵۰ تا ۱۶۸۷ فعال بود. گروه دیگری که معتبرتر از اولی بود به مدیریت یوهانِس فِلتِن(۳۰) (۱۶۴۰ـ ۱۶۹۵) تشکیل شد. فِلتِن مردی تحصیلکرده بود که می‌کوشید با اقتباس از کُرنی، مولی‌یر، و دیگران سطح تئاتر آلمانی را ارتقا دهد، اما متأسفانه در شرایط موجود آن روزگار کار زیادی از او ساخته نبود. در آن زمان شهر معینی برای حمایت از تئاتر وجود نداشت، و شرکتهای نمایشی برای یافتن تماشاگر مدام از شهری به شهر دیگر سفر می‌کردند. در جشنهای سالانه در شهرهای مهم گروهها عملاً با یکدیگر مسابقه می‌گذاشتند تا تماشاگران بیشتری را جذب کنند. در هر شهری که نمایش می‌دادند می‌بایست یك چهارم درآمد خود را به خیریه بدهند، و چون تئاتر ثابتی وجود نداشت در میدانها، آموزشگاههای اسب دوانی، میهمانخانه‌ها، مناطق محصور، اتاقهای بالای مغازه‌ها، یا در زمینهای تنیس نمایش می‌دادند. این گروهها هنگام توقف در یك شهر هر شب برنامه‌های تازه‌ای ارائه می‌کردند، و یا به مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود آثار تازه‌ای می‌افزودند تا تئاتر دوستان محدود شهرها را به تئاتر خود بکشانند (گروه فلتن معمولاً هشتاد و پنج تا نود نمایشنامه در مجموعه‌ی خود داشت).

در پایان سده‌ی هفدهم یك برنامه‌ی نمایشی شامل نمایشی بلند، و قطعات اختتامیه بود که در هر دو

برنامه سرگرمیهایی چون آواز، رقص، و عملیات آکروبات چاشنی‌ی نمایش می‌شد. نمایش اصلی هاپت آکسیون(۳۱) (نمایش اصلی)، یا هاپت ـ اوند ـ اشتاتس آکسیون(۳۲) (نمایش اصلی‌ی ایالتی) خوانده می‌شد، که نمایشی جدی یا کمدی بود. قطعه‌ی اختتامیه، یا ناشپیل(۳۳)، معمولاً نمایشی فارس بود. نویسنده‌ی این نمایشنامه‌ها را نمی‌شناسیم تنها می‌دانیم که غالب آنها نمایشنامه‌های بلند، و آش در هم جوشی از جدی و کمدی، قلنبه گویی و خشونت، دسیسه‌های شرورانه، و فرارهای موفقیت آمیز بودند. در این نمایشها، هر قدر هم که جدی می‌بودند، چهره‌ی مرکزی یك دلقك بود.

در ۱۷۰۷ همه‌ی این دلقکها در یك شخصیت به نام هانسوورست(۳۴) ادغام شدند. یوزف آنتُن استرانیتسکی(۳۵) (۱۶۷۶ ـ ۱۷۲۶) با ترکیب تیپهای متعددی از جمله هارلکن (یا آرلکن)، که تماشاگران آلمانی از نمایشهای کمدیا دل آرته می‌شناختند، مسخره بازیهای قرون وسطایی، و دلقکهای مختلفی که گروههای انگلیسی‌آورده بودند، تیپ هانسوورست را ساخت. این تیپ زارعی سرزنده و بذله گو و دوستدار آبجو بود که به زبان باواریایی سخن می‌گفت. لباس او ترکیبی از یك کلاه نوك تیز سبز، کت قرمز، شلواری زرد و دراز، و یقه‌ی گرد و چین‌دار (روف)(۳۶) به رنگ



تصویر ۱۰.۱۳. استرانیتسکی در نقش هانسوورست (در جلو) از کتاب تئاتر وین، ۱۸۹۹.

سفید بود. هر چند هانسوورست در شهرهای مختلف شخصیت متفاوتی داشت اما خطوط اصلی‌ی تیپ او همان بود که استرانیتسکی پرداخته بود.

مرکز کار استرانیتسکی در درجه‌ی اول وین بود، و در آنجا توانست یك تئاتر دائمی بسازد. او تا پایان عمر تهیه کننده‌ی اصلی‌ی نمایشهای کارن تِرتور(۳۷)، اولین تئاتر دائمی‌ی وین که در ۱۷۰۸ توسط انجمن شهر ساخته شده بود، ماند. وی در این تئاتر بود که سنت نمایشهای بدیهه سازی را چندان رواج داد که تا سال ۱۷۵۰ درام معمولی نتوانست با آن مقابله کند.

بنابراین در اوایل سده‌ی هجدهم عوامل چندی موجب رونق تئاتر عامیانه درآلمان شدند: یك مجموعه‌ی نمایشی برای جذب تماشاگران عادی؛ ورود بازیگران معمولی که اندکی بهتر از معرکه گیران کنار خیابان بودند؛ و ایجاد شرایطی که در آن امکان تمرین و دقت در اجرای نمایش میسر بود. با توجه به این امر تعجبی ندارد اگر طبقه‌ی اشراف آلمانی و عوامل کلیسا تئاتر حرفه‌ای را خوار می‌داشتند.

اصلاحات گُتشد و نویبر

نخستین گام را برای اصلاح تئاتر آلمانی یوهان کریستف گُتشِد(۳۸) (۱۷۰۰ ـ ۱۷۶۶) برداشت. وی پس از تحصیل در دانشگاه کونیگسبرگ، بزودی رهبر روشنفکران آلمانی شد، و توسعه‌ی زبان آلمانی را به عنوان وسیله‌ی بیان ادبی، در صدر برنامه‌های خود قرار داد. تا آن زمان، زبان دانشگاهی‌ی آلمان هنوز زبان



تصویر ۱۱.۱۳. (ه) یوهان کریستف گتشد، درام‌نویس و منتقد آلمانی و همسرش لوییس آدلگوند ویکتوریا که به کمك هم تعدادی از نمایشنامه‌های کلاسیك فرانسوی را به آلمانی اقتباس کردند. تاریخ مختصر تئاتر، هارتنول.

لاتین (نخستین سخنرانی به زبان آلمانی‌ی روزمره در سال ۱۶۸۷ در دانشگاه ایراد شده است) وزبان اشراف فرانسوی بود. بعلاوه گُتشد بر آن بود تا سطح روشنفکری را ارتقا دهد، و ذوق هنری‌ی آلمانیهای تحصیلکرده و اشرافی و همه‌ی مردم عادی را بپالاید. برای این کار تئاتر مناسبترین وسیله شناخته شد، زیرا از این طریق بهتر می‌توانست با توده‌ی بی‌سواد ارتباط برقرار کند.

گتشد تنها درام نویس تحصیلکرده‌ی آلمانی نبود، زیرا مدارس یسوعی درام نویسان زیادی پرورده بودند و نمایشنامه‌ی تعدادی از آنها از جمله آندره آس گریفیوس(۳۹) (۱۶۱۶ ـ ۱۶۶۴)، و دانیل کاسپار فُن لوهِنشتاین(۴۰) (۱۶۳۵ ـ ۱۶۸۳) توسط گروههای حرفه‌ای اجرا شده بود. اما نویسندگان اوایل سده‌ی هفدهم معمولاً رابطه‌ی نزدیکی با اجراکنندگان و بازیگران نداشتند، زیرا کار کردن با بازیگران را دون شأن خود می‌شمردند، در حالیکه گتشد با شرکتهای حرفه‌ای در لایپزیگ، محل سکونتش، رابطه‌ی فعالی



تصویر ۱۲.۱۳. (●) کارولینا نویبر بازیگر و مدیر تئاتر آلمانی در سده‌ی هجدهم.

برقرار کرده بود. گتشد تا سال ۱۷۲۷ موفقیتی به دست نیاورد تا آنکه با نویبر آشنا شد.

کارولینا نویبر(۲۱) (۱۶۹۷_۱۷۶۰) دختر یك وكیل رسمی‌ی دولت بود که در سال ۱۷۱۷ با یوهان نویبر از خانه‌ی پدری فرار کرد، و در سال ۱۷۱۸ پس از پیوستن به یك گروه نمایشی با هم ازدواج کردند. آنها مدتی عضو یك شرکت نمایشی به سرپرستی‌ی یوهان کاسپار هاکه(۲۲)، و کارل لودویگ هوفمان(۲۳) ماندند، و در سال ۱۷۲۷ خود شرکت مستقلی تأسیس کردند. پس از کسب عنوان «بازیگران منتخب دربار سلطنتی‌ی ساکسون و لهستان» توانستند در جشنهای سالانه‌ی بازار مکاره در لایپزیگ (که مرکز روشنفکران آلمانی بود) و در خانه‌ی گتشد، نمایشهایی اجرا کنند.

در سال ۱۷۲۷ نویبرها با گتشد به توافق رسیدند تا با همکاری‌ی یکدیگر تئاتر آلمان را سر و سامانی ببخشند. این همکاری، که تا سال ۱۷۳۹ ادامه یافت، نخستین اتحاد قابل توجهی بود که بین یك چهره‌ی شاخص ادبی، و یك گروه حرفه‌ای در آلمان به وجود آمد. متأسفانه قاعده بندی‌ی آرمانهای بزرگ آسانتر از دستیابی به آنهاست. نخست لازم بود یك مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) کامل تأمین شود، زیرا گتشد معتقد بود باید هاپت ـ اوند ـ اشتاتس آکسیون، بدیهه سازی، نمایشهای اختتامیه‌ی هجوآمیز و تقلیدی (بورلسك)(۲۴)، و هانسوورست را جمع و جور کرد. بنابراین به همراه گروه، عمدتاً با ترجمه‌ی نمایشنامه‌های نئوکلاسیك فرانسوی، تصمیم به خلق آثار تازه‌ای گرفتند که بتواند شکل دلخواه درام آلمانی را منعکس کند. مشهورترین این آثار تازه مردن کاتو(۲۵) (۱۷۳۱) نوشته‌ی گتشد بود که تا پیش از ۱۷۵۶ ده بار تجدید چاپ شد. آثار دیگر شامل اقتباسهایی از نمایشنامه‌های دِ توشه، لاشوسه، ولتر، و دیگران بود که به طور عادی اجرا می‌شدند.

خانم نویبر به نحوه‌ی اجرای نمایشنامه اهمیت زیادی می‌داد، از اینرو تأکید داشت نمایشنامه‌ها را به دقت تمرین کنند، و از بدیهه سازی اجتناب می‌ورزید؛ او بازیگران را به کارهای دیگری گماشت که پیش از او سابقه نداشت، از جمله رنگ آمیزی‌ی دکورها، تهیه‌ی آگهیهای دستی، یا دوختن لباس؛ اوحتی بر زندگی‌ی خصوصی‌ی بازیگران خود نظارت می‌کرد تا معایبی را که موجب طرد آنها از جامعه‌ی موقر آلمانی

می‌شد برطرف سازد. اما نویبر موفقیت چندانی حاصل نکرد، زیرا جذب تماشاگرانی که به نمایشهای تازه‌ی آنها توجهی نشان دهند نیاز به زمان بیشتری داشت. او برای حفظ بقای شرکت ناچار بود هر دو دسته را راضی کند، و این شیوه گتشد را خوش نمی‌آمد. در ۱۷۳۵ هنوز در بیش از نیمی از اختتامیه‌های او هانسوورست نقش داشت. خانم نویبر در قطعه‌ی کوتاهی که در ۱۷۳۷ نوشت هانسوورست را حذف کرد، اما این تیپ در ۱۷۳۸ دوباره با نام و کسوت دیگری در نمایشهای او ظاهر شد. بعلاوه شرکت هنوز مجبور به سفر بود، زیرا تماشاگران گتشد و نویبر در لایپزیگ آنقدر زیاد نبودند که مخارج سالانه‌ی تئاتر آنها راتأمین کنند. از طرفی در شهرهای دیگر علاقه و توجه چندانی به شیوه‌های تازه‌ی نمایشی وجود نداشت. با نظری به یك فصل نمایشی‌ی هشت ماهه از این گروه، که در سال ۱۷۳۵ در هامبورگ داشته‌اند، به خوبی می‌توان مسائل آنها را دریافت. هامبورگ پس از لایپزیگ که مرکز فرهنگی‌ی آلمان بود در درجه‌ی

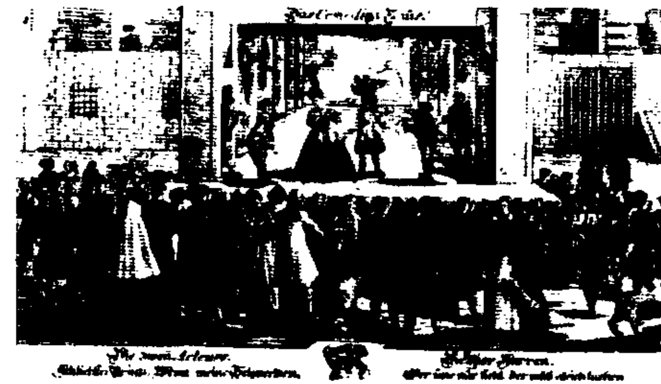


تصویر ۱۳.۱۳. درام پاستورال آتالانتا، یا تحقیر شده‌ای تحقیر می‌کند نوشته‌ی گتشد. از صفحه عنوان همین کتاب. برگرفته از کتاب تئاتر وین، جلد دوم، بخش اول، ۱۸۹۹.

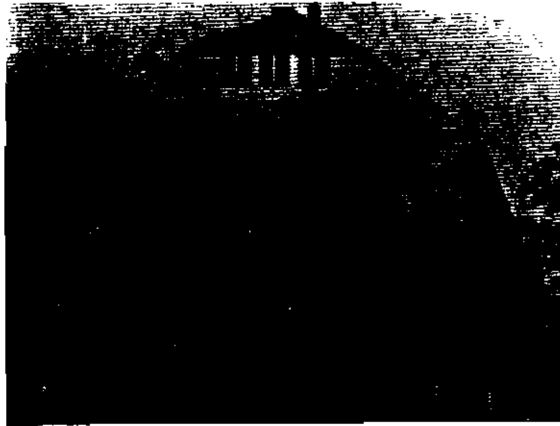
دوم اهمیت قرار داشت. نویبر در این فصل ۲۰۳ نمایش به صحنه برد که ۷۵ نمایشنامه‌ی بلند و ۹۳ نمایشنامه‌ی تك پرده‌ای در آن گنجانیده شده بود. با توجه به مسائلی که تأمین وسایل این مجموعه‌ی بزرگ نیاز داشت، نباید تعجب کنیم که دقت و پرداخت لازمی که نویبر اینهمه با امیدواری دنبال می‌کرد میسر نباشد.

با آنکه خانم نویبر حامیان معتبری، از جمله فرمانروای شلزویگ ـ هُلشتاین را به گروه خود جذب کرده بود، موقعیتی را که انتظار داشت به دست نیاورد و پس از ۱۷۳۵ تماشاگران را علناً به خاطر سلیقه‌ی نازلشان شماطت می‌کرد. بدین ترتیب نویبر تعداد زیادی از حامیان خود را در هامبورگ و لایپزیگ از خود راند، و در ۱۷۳۹ از گتشد جدا شد، و پس از آن دیگر کار زیادی از او ساخته نبود. در سال ۱۷۴۰ به سن پترزبورگ رفت اما مرگ ملکه آنا، شش ماه پس از ورود او، موجب تعطیل شدن تئاترش در آنجا شد. در سال ۱۷۴۱ به لایپزیگ بازگشت، و شونه مان، یکی از بازیگران قدیمی‌ی خود را که در گروه او به شهرت رسیده بود، یافت. در این دوره جنگ روشنفکرانه‌ای بین نویبر و گتشد آغاز شدو آن دو عقاید یکدیگر را متقابلاً به سخره گرفتند. هر چند حمله‌های نویبر نقطه‌ی پایانی بر رهبری‌ی گتشد نهاد اما نفعی هم به حال خودش نداشت. نویبر پس از چندی اقامت دوباره در لایپزیگ، به وین و شهرهای دیگر رفت، و در سال ۱۷۶۰ درگذشت.

کوششهای گتشد و نویبر همیشه با توفیق همراه نبود، اما شکست سختی هم نخوردند. در دهه‌ی ۱۷۴۰ همه‌ی شرکتهای نمایشی درامهایی را بر صحنه می‌بردند که غالباً به طور مستقیم از کتاب شش جلدی‌ی گتشد به نام تئاتر آلمانی(۲۶)، که بین سالهای ۱۷۴۰ و ۱۷۴۵ چاپ شد، انتخاب می‌شدند و شیوه‌های اجرایی‌ی نویبر نیز توسط شرکتهای دیگر اقتباس می‌شد. بنابراین با آن که گتشد و نویبر مورد استهزای درام نویسان و بازیگران بعدی قرار گرفته‌اند، اما همین دو بودند که راه آینده‌ی تئاتر آلمان را هموار ساختند.



تصویر ۱۴.۱۳. نمایشی از گروهی منتسب به نویبر در نورمبرگ، حدود ۱۷۳۰. شخصیتهای اصلی نمایش توسط دو دلقك احاطه شده‌اند. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



تصویر ۱۵.۱۳. نمای خارجی ساختمان تئاتری که کنراد اکرمان در سال ۱۷۶۵ بنا کرد، و این بنا بعدها از سال ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹ خانه‌ی تئاتر ملی‌ی هامبورگ شد. از چاپ سده‌ی نوزدهم.

شرکتهای نمایشی، ۱۷۴۰ ـ ۱۷۷۰

بین سالهای ۱۷۴۰ و ۱۷۷۰ اصول کار نویبر توسط گروههای دیگر پذیرفته و همه جا گیر شد. یوهان فریدریش شونه‌مان(۲۷) (۱۷۰۴ـ۱۷۸۲) نخستین کسی بود که شیوه‌های خانم نویبر را در سال ۱۷۴۰ در گروه خود به کار بست. شونه مان در سال ۱۷۳۰ وارد گروه نویبر شده بود و بیش از آن نقش دلقك را ایفا می‌کرد، اما در گروه نویبر نقش نوکران کمیك را برعهده گرفت. سرزندگی و پالایش بازیگران جوان و تحصیلکرده‌ی گروه او در لایپزیگ حامیان زیادی یافت، و سه تن از بازیگران او ـ سوفی شرودر، کنراد آکِرمان، و کنراد اِکُف ـ به‌شهرت رسیدند. سوفی شرودر(۲۸) (۱۷۱۴ـ۱۷۹۲) زنی تحصیلکرده بود که پس از جدا شدن از همسرش در جستجوی کاری بود، لذا به تشویق اِکُف بازیگر شد. با آن که قبلاً تجربه‌ای در بازیگری نداشت، بزودی بازیگر محبوب شرکت شونه مان شد. کارهای بعدی‌ی او پیوندی ناگسستنی با کنراد آکرمان(۲۹) (۱۷۱۰ـ۱۷۷۱) پیدا کرد، و در سال ۱۷۴۹ با او ازدواج کرد. کُنراد آکرمان که خود از ۳۰ سالگی بازیگری را آغاز کرده بود زود مشهور شد، و به واسطه‌ی تربیت خانوادگی و تحصیلات خوبش حضورِ نمایانی در صحنه داشت. به حرکات باوقار و شکوه او در صحنه اشارات زیادی شده است. خانم شرودر و اکرمان مدارج ترقی را خیلی سریع پیمودند، اما کُنراد اِکُف(۵۰) (۱۷۲۰ـ ۱۷۷۸) برای حفظ موقعیت خود باید تلاش بسیاری می‌کرد، زیرا مردی کوتاه قد و عامی بود. خانم شرودر و آکرمان پس از یك فصل نمایشی از گروه شونه‌مان جدا شدند، اما اِکُف هفده سال با آن گروه کار کرد، و در سال ۱۷۵۲ اِکُف ستاره‌ی شرکت نمایشی‌ی خود محسوب می‌شد. اِکُف همچنین نخستین نظریه پرداز تئاتر آلمانی محسوب می‌شود، و در سال ۱۷۵۳ مدرسه‌ای برای تربیت بازیگران در شوِرین(۵۱) تأسیس کرد. وی با آن که قادر بود نظریه‌های خودرا تدوین کند (که در ۲۴ مقاله آنها را تشریح کرده است)، اما کلاسهای او رونقی نگرفت، زیرا بازیگران گروهش او را مسخره می‌کردند و مزاحمش می‌شدند.

شونه مان در سال ۱۷۵۱، پس از آنکه گروهش به «بازیگران دربار دوكِ شورین» ملقب شد، وقت خود را بین شورین و هامبورگ تقسیم کرد. این ثبات نسبی شونه‌مان را به طمع انداخت و به تجارت اسب روی آورد، در نتیجه گروهش سقوط کرد. در سال ۱۷۵۷ هنگامی که اِکُف به عنوان اعتراض از او جدا شد شُرکت از هم پاشید، و خود او نیز از کار تئاتر کناره گرفت. اما اِکُف بر آن بود که کار را ادامه دهد، و به علت عدم توانایی در مدیریت، از هاینریش کُخ دعوت کرد تا مسؤولیت گروه تازه‌ی او را برعهده گیرد. چرخ

حوادث بار دیگر در سال ۱۷۶۴ اکف را به گروه آکرمان پیوست. هاینریش کُخ[۵۲] (۱۷۰۳ـ ۱۷۷۵) در سال ۱۷۲۸ وارد گروه نویبر شده بود، و در سال ۱۷۴۹، هنگامی که خانم نویبر لایپزیگ را ترك گفت، پروانه‌ی نمایش او را به دست آورد و به نمایش سیار پرداخت تا آنکه در ۱۷۵۸ به گروه شونه مان پیوست. بین ۱۷۵۸ و ۱۷۶۳ موفق شد بخش اعظم سال را در یك شهر، هامبورگ، نمایش اجرا کند؛ چنین کاری پیش از او سابقه نداشت. در سال ۱۷۶۶، پس از جنگ هفت ساله، به لایپزیگ مراجعت کرد، و در آنجا اولین تئاتر دائمی‌ی شهر را ساخت (با آن که این شهر مهمترین مرکز فرهنگی‌ی آلمان بود، همه‌ی تئاترهای آن پیش از آن موقّتی بودند). کُخ از سال ۱۷۶۸ تا ۱۷۷۱ در دربار وایمار، و از سال ۱۷۷۱ تا هنگام مرگش در ۱۷۷۵، در برلین به اجرای نمایش اشتغال داشت. کُخ احتمالاً نخستین مدیر تئاتری بود که همه‌ی آرمانهای نویبر را به کار گرفت. او هم به سلیقه‌ی مردم، و هم به کیفیت نمایش اهمیت می‌داد، و به تدریج توانست نمایشهای سیار خود را متوقف کند، و در یك محل مستقر شود.

سومین شرکت مهم نمایشی در آلمان متعلق به کنراد آکرمان بود. آکرمان به همراه سوفی در چندین شرکت کار کرد، و با گروه خود تا روسیه سفر کرد، و موفق شد سازمان باثباتی را در ۱۷۵۳ پی ریزی کند. در سال ۱۷۵۵ در شهر کونیگسبرگ (در شرق پروس، که اکنون جزء روسیه شوروی است) یك تئاتر دائمی ساخت. این اولین تئاتر آلمانی بود که منحصراً برای نمایشهای تئاتری ساخته شد. جنگ هفت ساله در سال ۱۷۵۶ (که بین سالهای ۱۷۵۶ و ۱۷۶۳ بین پروس و اتریش بر سر حاکمیت بر ایالات مختلف آلمان درگرفت) آکرمان را وادار کرد به غرب برود، و در سویس و آلزاس و نقاط دیگر نمایش دهد. وی در سال ۱۷۶۴ بار دیگر به هامبورگ بازگشت، و در این سال بود که اِکُف به گروه او پیوست. به واسطه‌ی وجود آکرمان، اِکُف و سوفی هِنسِل[۵۳] (۱۷۳۸ـ۱۷۸۹)، و فریدریش شرودر[۵۴] جوان، این گروه احتمالاً بهترین گروه نمایشی در آلمان آن روزگار شد. آکرمانها در سال ۱۷۶۵ اولین تئاتر دائمی‌ی خود را در هامبورگ بنا کردند. اما اختلافات درون گروهی اصطکاکهایی را به وجود آورد که آکرمان ترجیح داد تئاتر خود را به سازمان نو بنیادی به نام تئاتر ملی‌ی هامبورگ اجاره دهد.

فکر ایجاد تئاتر ملی‌ی هامبورگ از جزوه‌ای سرچشمه گرفت که یوهان فریدریش لوئن[۵۵]، داماد شونه مان، درباره‌ی تئاتر آلمانی نوشته بود. لوئن در این جزوه کیفیت نازل تئاتر آلمان را به واسطه‌ی فقدان مدیران و بازیگران بافرهنگ، عدم حمایت دولت، اجبار گروههای نمایشی به سفر مداوم، و کمبود درام نویس آلمانی شناخته بود، و برای اصلاح آن پیشنهاد تأسیس یك تئاتر دائمی و غیرانتفاعی را کرده بود که با کمك مالی‌ی دولت و زیر نظر مدیری حقوق بگیر اداره شود؛ وی همچنین تأسیس کانونی را برای تربیت بازیگران و استخدام آنان با حقوق بالا،و سازمانی که بتواند بازیگران خوب را جذب خود کند، پیشنهاد کرده بود، و معتقد بود که بازیگران خوب باید با گرفتن جایزه تشویق شوند. لوئن همچنین توانسته بود دوازده نفر تاجر را ترغیب کند تا از برنامه‌ی او حمایت کنند. پیشنهادهای او پذیرفته شد، و خود او با

همکاری‌ی آبِل سِی‌لر[۵۶] (۱۷۳۰ـ۱۸۰۱) مدیریت این سازمان را برعهده گرفتند، و یکی از سرمایه‌گذاران که از دوستان سوفی هنسل بود به مدیریت امور مالی برگزیده شد. همه‌ی بازیگران شرکت آکرمان به استثنای معدودی جذب این سازمان شدند. جی. ای. لسینگ که در این زمان بهترین درام نویس آلمانی شناخته می‌شد، به عنوان مشاور و منتقد ویژه‌ی شرکت برگزیده شد. وی همچنین ویراستار مجله‌ای تئاتری شد که برای ایجاد علاقه به مجموعه‌های نمایشی و تعلیم مردم تأسیس کردند.

تئاتر ملی‌ی هامبورگ در سال ۱۷۶۷ با امیدهای فراوان گشایش یافت. بزودی لوئن حق نظارت بر بازیگران را از دست داد، و اکُف مسؤول برقراری‌ی انضباط در میان بازیگران شد. به رغم وعده‌هایی که در مورد ارائه‌ی درامهایی با کیفیت بهتر داده شده بود، این تئاتر نیز ناچار شد برای جلب تماشاگران بیشتر سرگرمیهای رنگارنگ به برنامه‌های خود بیفزاید. این نوآوری در سال ۱۷۶۹ به شکست انجامید، و تنها دستاورد ماندنی‌ی آن مجله‌ی تئاتری لسینگ به نام درام شناسی‌ی هامبورگ[۵۷] بود که یکی از مهمترین نشریات انتقادی‌ی تئاتر در سده‌ی هجدهم به شمار می‌رود. هر چند تئاتر ملی‌ی هامبورگ خود چیزی به دست نیاورد اما در استقرار یك تئاتر غیرانتفاعی نقطه‌ی آغازی شد، وبا آن که این سازمان چندان هم ملی نبود، اما نیاز به یك تئاتر ملی را در آلمان جنبه‌ای عام داد و راه را برای آیندگان هموار ساخت.

درام آلمانی، ۱۷۴۰ ـ ۱۷۸۷

در دهه‌ی ۱۷۴۰ گتشد و یارانش بنای یك مجموعه‌ی نمایشی‌ی تازه را گذاشتند، اما نمایشنامه‌ای که ارزش پایداری داشته باشد ننوشتند. پس از آن که دوران



تصویر ۱۶.۱۳. (ه). لسینگ درام‌نویس آلمانی که درام آلمانی را از قوانین کلاسیك رهانید.

پیشاهنگی این گروه بسر آمد، نسل تازه‌ای از درام نویسان ظهور کرد. مهمترین این درام نویسان یکی یوهان الیاس شلگل(۵۸) (۱۷۱۹ ـ ۱۷۴۹) بود که تعدادی کمدی و تراژدی نوشت، و بهترین آنها تراژدی‌ی هرمان(۵۹) (۱۷۴۳) از تاریخ باستانی‌ی آلمان اخذ شده بود، و دیگری س. ف. گِلِرت(۶۰) (۱۷۱۵ ـ ۱۷۶۹)، که محبوبترین کمدیهای اشك آور و تراژدی‌ی آلمانی در آن دوره را نوشت.

اما بهترین نمایشنامه نویس این دوره گوتهُلد اِفرائیم لسینگ(۶۱) (۱۷۲۹ـ ۱۷۸۱) بود که یك درام نویس واقعی‌ی آلمانی است. لسینگ کار خود را در سال ۱۷۴۸ با نمایشنامه‌ی محقق جوان(۶۲) آغاز کرد، که توسط گروه نویبر به صحنه رفت، و در سال ۱۷۵۵، با نمایشنامه‌ی خانم ساراسمپسُن(۶۳) شهرت زیادی به دست آورد. صدای این تراژدی‌ی ملی و بومی در سراسر آلمان پیچید، و پایه گذار درام احساساتی در آلمان شد. راهی که تراژدی‌ی لسینگ پیمود پیش از او توسط آثار گلرت و ترجمه‌ی آثار انگلیسی از جمله تاجر لندنی از لیلو، و قمارباز از مور هموار شده بود. لسینگ در نمایشنامه‌ی خانم ساراسمپسُن از اسطوره‌ی مده آ کمك گرفت، اما آن را در انگلستان معاصر خود قرار داد. وی خط اصلی‌ی داستان را نیز تغییر داد، و به جای مده‌آ، قربانیان او را مرکز توجه قرار داد. این نمایشنامه داستان دختر جوان و دوست داشتنی و ساده دلی است که فریب مرد رذلی را می‌خوردو با او فرار می‌کند؛ هنگامی که زن آن مرد در می‌یابد که شوهرش او را ترك کرده، توطئه‌ای می‌چیند و سارای جوان را مسموم می‌کند و از انگلستان فرار می‌کند. این نمایشنامه نخست توسط گروه آکرمان اجرا شد و بزودی یکی از محبوبترین نمایشهای آلمانی گردید، و مورد تقلید بسیار قرار گرفت. این درام که مورد توجه «طبقه‌ی متوسط» آلمانی بود پس از انتشارِ ترجمه‌ی آثار دیده‌رو توسط لسینگ، باز هم ارزش بیشتری یافت، و برای نخستین بار بورژوازی‌ی آلمانی را نیز در سطحی وسیع به تئاترها کشانید. چون لسینگ به تدریج دریافت که درام انگلیسی مناسبترین الگوی نویسندگان آلمانی است، در سال ۱۷۶۰ ازگروه گُتشد جدا شد، زیرا گُتشد درام فرانسوی را ترویج می‌نمود. از آن پس لسینگ با نوشتن نمایشنامه و نقدهایی که در مجله‌ی درام شناسی‌ی هامبورگ (۱۷۶۷ـ۱۷۶۹) به چاپ می‌رساند، به تحقیر گُتشد و نئوکلاسیکهای فرانسوی و تحسین درام انگلیسی آغاز نهاد.

دومین نمایشنامه‌ی مؤثر لسینگ به نام ماینا فُن بارنهلم(۶۴) (۱۷۶۷) غالباً به عنوان نخستین کمدی‌ی ملی‌ی آلمانی شناخته شده است. این نمایشنامه به جنگ هفت ساله می‌پردازد، و داستانِ دو عاشقِ وابسته به دو جناحِ متخاصم در جنگ است. در نتیجه به هم رسیدن دو عاشق در پایان نمایش، معنایی فراتر از ابعاد ادبی‌ی نمایشنامه پیدا می‌کند. اگرچه موضوع این نمایشنامه مسأله‌ی روز آلمان بود با اینحال ماندنی‌ترین کمدی‌ی سده‌ی هجدهم آلمانی به شمار می‌رود. با آن که نمایشنامه‌ای احساساتی است اما شخصیت پرمایه و ظریف ماینا تازگی‌ی خاصی بدان می‌بخشد. این اثر نیز همچون خانم ساراسمپسُن به طرزی استثنایی محبوبیت یافت و مورد تقلید قرار گرفت.







تصویر ۱۷.۱۳. صحنه‌هایی از نمایشنامه‌ی ماینا فُن بارنهلم. گراوور از دانیل چادوویِسکی. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

سومین نمایشنامه‌ی بانفوذ لسینگ به نام امیلیا گالوتی(۶۵) (۱۷۷۲) اقتباسی از داستانِ کلاسیکِ آپیوس و ویرجینیاست که در پس زمینه‌ای سده‌ی هجدهمی اتفاق می‌افتد. این نمایشنامه احساس گرایی‌ی موجود در خانم سارا سمپسُن را کنار گذاشته، و به روح تراژدی نزدیکتر شده است. یکی از شخصیتهای این نمایشنامه پادشاهی مستبد از کشوری کوچك است، و لسینگ با این نوشتن اثر خود را ناقد اوضاع سیاسی و اجتماعی‌ی کشور خود، و مخالف اخلاق اشرافی‌ی معاصرش معرفی کرد.

آخرین نمایشنامه‌ی پراهمیت لسینگ ناتان خردمند(۶۶) (۱۷۷۹) نام دارد. این اثر شعری دراماتیك است که اساساً برای صحنه نوشته نشده بود، اما به نظر بسیاری از منتقدان بزرگترین درام فلسفی‌ی سده‌ی هجدهم محسوب می‌شود. در این اثر با انتخاب شخصیتهایی از یهودیت، مسیحیت، و اسلام می‌کوشد نشان دهد که عشق جهانی بارورترین آموزه‌ی ممکن است. این نمایشنامه همچنین نخستین اثر آلمانی است که تماماً به نظم نوشته شده (آثار پیشین لسینگ یا در بحر آلکساندرین(۶۷)، و یا به نثر بودند).

پس از آنکه گوته نیز شیوه‌ی لسینگ را برگزید، زبان نظم در تراژدیهای آلمانی مرسوم شد. ناتان خردمند بزودی برای صحنه تنظیم شد، و یکی از محبوبترین نمایشهای آلمانی گردید به طوری که تا به امروز در صحنه‌های آلمانی اجرا می‌شود.

لسینگ از طریق نمایشنامه‌ها و نقدهایش استانده‌ی تازه‌ای در درام آلمانی به وجود آورد و از راه حلهای محدود گُوتشد بسی فراتر رفت، و نشان داد که درام آلمانی هم می‌توانند هواداران زیادی به دست آورد. باید توجه داشت که مجموعه‌های نمایشی در آلمان در دوران لسینگ و پس ازمرگ او در ۱۷۸۱ هنوز بکلی دگرگون نشده بودند، و غالب آنها هنوز تقلیدهای دقیقی از درام کشورهای دیگر بودند، با این تفاوت که نفوذ درام فرانسوی از میان رفت و درام

انگلیسی جای آن را گرفت.

لسینگ، به رغم تجدید نظرهایی که در درام آلمانی کرد، هرگز از حوزه‌ی تفکر عقل‌گرایی‌ی سده‌ی هجدهم دور نشد. برطبق این تفکر جهان تحتِ رهبری‌ی خدایی کریم و خیراندیش قرار دارد؛ و انسان اساساً خوب است و قادر است با منطق عقلی همه‌ی مسائل مهم جهان را حل کند. اگرچه آثار لسینگ از نظر ساختار آزادتر از درامهای فرانسوی در آن دوران بودند با اینحال عملاً «کلاسیک تجدیدنظر شده» محسوب می‌شوند، زیرا رهیافت تازه‌ای ارائه ندادند، اما نقدهای او به هر حال حاکمیت نئوکلاسیسیسم را مورد سؤال قرار دادند. پس از مرگ لسینگ درام نویسان تازه‌تر و افراطی‌تری سر بر آوردند.

انقلاب واقعی بر ضد معیارهای گذشته توسط درام نویسانی آغاز شد که مکتب خود را شتورم اوند درانگ[۶۸] (توفان و تلاش) نامیدند. محققان دوره‌ی فعالیت این گروه را معمولاً بین سالهای ۱۷۶۷ و ۱۷۸۷، و اوج آن را دهه‌ی ۱۷۷۰ می‌شناسند. مهمترین نویسندگان این مکتب عبارتند از گوته، با نمایشنامه‌ی **گوتس فُن برلیشینگن**[۶۹] (۱۷۷۳)؛ یاکوب. م. ر. لنتس[۷۰] (۱۷۵۱ ـ ۱۷۹۲)، با نمایشنامه‌ی **معلم سرخانه**[۷۱] (۱۷۷۴) و **سربازان**[۷۲] (۱۷۷۶)؛ هاینریش لئوپولد واگنر[۷۳] (۱۷۴۷ ـ ۱۷۷۹)، با نمایشنامه‌ی **قاتل بچه**[۷۴] (۱۷۷۶)؛ یوهان آنتُن لایزه‌ویتس[۷۵] (۱۷۵۲ـ۱۸۰۶) با نمایشنامه‌ی **یولیوس فُن تارنت**[۷۶] (۱۷۷۶)؛ فریدریش ماکسیمیلیان کلینگر[۷۷] (۱۷۵۲ـ۱۸۳۱) با نمایشنامه‌ی **توفان و تلاش** (۱۷۷۶)؛ و فریدریش شیلر[۷۸] با نمایشنامه‌های **راهزنان**[۷۹] (۱۷۸۲)، **فیسکو**[۸۰] (۱۷۸۲)، و **عشق و توطئه**[۸۱] (۱۷۸۳).

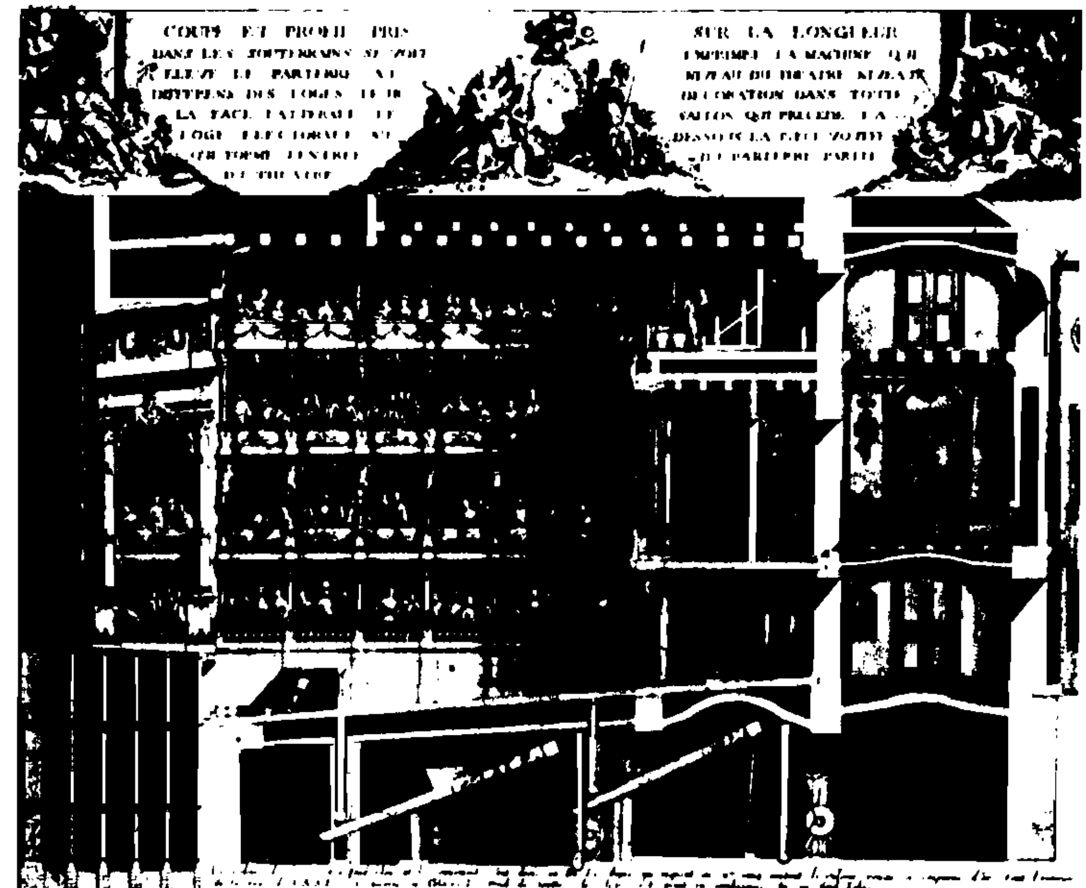
نمایشنامه‌های مکتب توفان و تلاش معمولاً به عنوان شورشی بی‌قاعده برعلیه نئوکلاسیسیسم ارزیابی شده‌اند، و نمایشنامه‌ی **گوتس فن برلیشینگن**، با پنجاه و چهار صحنه و وقایع در هم پیچیده، و نمایشنامه‌ی **توفان و تلاش** با اشعار احساساتی و حماسی نمونه‌ی آثار این مکتب شناخته می‌شوند. غالب نمایشنامه‌های این مکتب در پنج پرده نوشته شده‌اند، و وحدت زمان در برخی از آنها رعایت شده و در برخی رعایت نشده است. باید گفت که توفان و تلاش جنبش علنی و تجربی‌ی جوانانی بود که برعلیه عقل گرایی‌ی سده‌ی هجدهم برخاسته بودند. از آنجا که این مکتب فلسفه‌ی خاصی را پیروی نمی‌کرد، نمایشنامه‌های آن تنوع وسیعی را در اندیشه و بیان درونی نشان می‌دهند. **راهزنان** نظرگاهی آزادمنش و روسو[۸۲] وار دارد؛ **سربازان** از تبعیض طبقاتی جانبداری می‌کند؛ **یولیوس فُن تارنت** به شیوه‌ی کاملاً نئوکلاسیک نوشته شده است، و **گوتس فن برلیشینگن** ساختاری آزاد و تو در تو دارد؛ موضوع طبیعیگرای **قاتل بچه** با ذهن گرایی‌ی[۸۳] غنایی‌ی **توفان و تلاش** تضاد بارزی را نشان می‌دهد؛ بیان در این آثار از نظم رسمی‌ی **یولیوس فن تارنت** تا نظم طغیانی و مقطع و درونگرای[۸۴] **توفان و تلاش**، و نثر محاوره‌ای در **معلم سرخانه** در نوسان است. پراکندگی این نمایشنامه‌ها تماشاگران را نیز سر در گم می‌ساخت، زیرا نویسندگان جوان آنها بر آن بودند تا همه‌ی ارزشهای هنری و اجتماعی را یکباره تغییر دهند. موضوع این آثار غالباً تهاجمی و برخورنده بود. نمایشنامه‌ی **سربازان** پیشنهاد دایر شدن یك فاحشه



تصویر ۱۸.۱۳. صحنه‌ای از نمایش **دوقلوها**، نوشته‌ی کلینگر از پیروان مکتب «توفان و تلاش». گراوور از آلبرتنت. کتابخانه‌ی ملی‌ی اتریش.

خانه‌ی دولتی را می‌کند، و در نمایشنامه‌ی **قاتل بچه** یك صحنه‌ی تجاوز در مقابل تماشاگران اتفاق می‌افتد، و نیز کودکی بر روی صحنه کشته می‌شود. این آثار نیاز به صحنه پردازی تازه‌ای داشتند، مثلاً **گوتس فُن برلیشینگن** مثل فیلمهای سینمایی سراسر انباشته از پرشهای مکانی است، و نمایشنامه‌های دیگر به دکورهایی با جزئیات زیاد نیاز دارند که به طور مفصل در متن نمایشنامه شرح داده می‌شدند.

تعداد کمی از آثار مکتب توفان و تلاش به صحنه رفتند، و بجز **گوتس فن برلیشینگن** و آثار اولیه‌ی شیلر تعداد کمی از آنها مورد استقبال قرار گرفتند. اگرچه این آثار به اجرا در نمی‌آمدند، اما در سطح وسیعی خوانده می‌شدند و مورد بحث قرار می‌گرفتند. دستاوردهای این مکتب بود که سرانجام موجب کنار رفتن موانع کهنه شد، و راه را برای نویسندگان بعدی گشود، تا با بهره‌گیری از این عقاید و صناعت تازه نمایشنامه‌های پربیننده‌تری بنویسند. این مکتب همچنین موجب شد که آثار شکسپیر، که در آن روزها در آلمان اجرا می‌شدند، بهتر پذیرفته شوند، زیرا به نظر بسیاری از منتقدان آن دوره این آثار شباهت بسیاری با آثار شکسپیر داشتند. بین سالهای ۱۷۸۵ و ۱۸۰۵ درام آلمانی به بلوغ خود رسید.



تصویر ۱۹.۱۳. مقطعی از تئاتر رزیدنتس در مونیخ، سال ۱۷۷۱. طراح این تئاتر فرانسوا دو کوویه‌(ی پدر) است. بخش جلوی صحنه و فضای زیر آن در طرف چپ تصویر دیده می‌شود. حیاط (گود) صحنه آنقدر بالا آمده است تا هم‌تراز صحنه قرار گیرد، و از آن در نمایشهای باله ونمایشهای دیگر نیز استفاده شود. ابزارهای ماشینی برای بالا و پایین آوردن حیاط در زیر تصویر دیده می‌شود. جایگاه شاه در مرکز راست تصویر پیداست. گراوور از والرین فانك. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

بنای تئاتر ملی آلمان، ۱۷۷۰ ـ ۱۸۰۰

در حالی که درام اروپایی در دهه‌ی ۱۷۷۰ در جستجوی پهنه‌های نوینی بود، تئاتر آلمانی مشغول تحکیم دستاوردهای خویش بود. حوادث چندی موجب شد که گروههای پراکنده گرد آیند، و آرمانهای مشترکی را در زمینه‌ی تئاتر بپردازند. در این هنگام بر تعداد گروههای نمایشی نیز افزوده شد. در دوران نوبیر شش گروه نمایشی فعالیت داشتند، اما در سال ۱۷۷۶ تعداد آنها به چهارده گروه می‌رسید. مهمتر اینکه تئاترهایی با حمایت دولت تأسیس شدند.

اولین تئاتر دولتی در سال ۱۷۷۵ از بقایای تئاتر ملی‌ی هامبورگ به وجود آمد. پس از تعطیل شدن تئاتر هامبورگ در سال ۱۷۶۹، آبل سی‌لر، با

همکاری‌ی سوفی هِنسِل و اِکُف گروه تازه‌ای را در گوتا تشکیل داد، و پس از مدتی سفر نمایشی بین سالهای ۱۷۷۲ و ۱۷۷۴ در وایمار مستقر شد.

هنگامی که تئاتر وایمار آتش گرفت. سی‌لر به‌گوتا رفت و در سال ۱۷۷۵ طرحی برای تشکیل یك تئاتر ایالتی عرضه کرد و توانست طرح را عملی سازد. بعدها سی‌لر این گروه را ترك گفت، اما اِکف و بازیگرانِ بهتر ماندند.

تئاتر درباری‌ی گوتا سازمانی غیرانتفاعی بود و اعضای آن زیر نظر دولت مرکزی کار می‌کردند، و حق عضویت می‌گرفتند. اِکُف، که مسؤول اجرای نمایشها بود در این زمان معتبرترین بازیگر آلمانی شناخته می‌شد. او تعدادی بازیگر جوان به گروه خود آورد، و چنان تعلیمشان داد که بعدها پس از مرگش بهترین بازیگران آلمانی شدند. اکف فردی محافظه کار بود، از اینرو گامی در پیشبرد درام نوین برنداشت. در ۱۷۷۹، پس از مرگ اکف تئاتر گوتا تعطیل شد.

پیش از تعطیل شدن تئاترِ بدعت گذار گوتا، تئاتر دولتی‌ی بسیار معتبر دیگری در وین بنا شد. اگرچه وین همیشه نیرومندترین شهر آلمانی شمرده می‌شد، اما در تأسیس و تحول تئاتر عمومی از شهرهای دیگر آلمان عقب بود، و چون دربار وین مبالغ هنگفتی در راه اپرا صرف می‌کرد، درام آلمانی را تقریباً بکلی از یاد برده بود. سران کشور چنان تئاتر را حقیر می‌شمردند که ملکه ماریا ترزا (۱۷۱۷ ـ ۱۷۸۰) تا سال ۱۷۷۱ هیچ نمایش آلمانی ندیده بود. درام درباری همواره توسط بازیگران فرانسوی اجرا می‌شد که در سال ۱۷۴۱ با ایجاد تغییراتی در یك زمین تنیس تئاتر بورگ را ساخته بودند.

از سال ۱۷۰۸ تماشاگران عادی تنها نمایشهایی را می‌دیدند که در تئاتر کارن ترتور اجرا می‌شد، و از سال ۱۷۵۰ در جشنهای سالانه و بازارهای مکاره نیز نمایشهای بدیهه سازی برای عموم مردم اجرا می‌شد. سنت اخیر توسط استرانیتسکی و پیروانش گانفرید پریهاوزر[۸۵] و یوزف فن کورتس[۸۶] پایه گذاری شد. درام معمولی پس از ظهور کُخ در وین در سال ۱۷۴۸ جای پایی پیدا کرد، اما تا دهه‌ی ۱۷۶۰ پذیرش عام نیافت. در این سال استاد یوزف فُن سانن فِل[۸۷] پس از یك رشته سخنرانی توجه عموم را به درام غیراپرایی جلب نمود. پس از آن که در سال ۱۷۷۶ امپراتور یوزف دوم تئاتر سلطنتی و ملی[۸۸] را تأسیس کرد (نام واقعی‌ی آن «تئاتر برگر»، منسوب به محلی است که در آن ساخته شده بود)، دوران تازه‌ای در تئاتر اتریش آغاز شد. سازمان و ضوابط اداره‌ی این تئاتر براساس کمدی فرانسز تدوین یافته بود. این تئاتر در سالهای اول تأسیس با مشکلات زیادی روبرو شد، اما به تدریج در صف اول تئاترهای آلمانی قرار گرفت، زیرا دولت اتریش بودجه‌ی قابل ملاحظه‌ای برای آن در نظر گرفته بود. در سال ۱۸۲۵ تئاتر برگر بهترین گروه نمایشی را در آلمان داشت.

سومین تئاتر دولتی‌ی آلمان در سال ۱۷۷۹ در مانهایم تأسیس شد، و آن هنگامی بود که کارل تئودور، جای فرمانروای باواریا را گرفت و دربار خود را به مونیخ انتقال داد. وی در آنجا بنای هُف ـ اونـد ـ ناشنال تئاتر[۸۹] در مانهایم را به عنوان هدیه‌ای برای زیر دستانش ساخت. این تئاتر زیر نظر بارون هـ. فُن دالبرگ[۹۰] و از ترکیب گروههای سی‌لر و اعضای پراکنده‌ی شرکت گوتا آغاز به‌کار کرد. در آغاز سی‌لر



تصویر ۲۰.۱۳. جان گودوین یکی از بازیگران انگلیسی که در سده‌ی هفدهم در آلمان نمایش می‌داد. در این تصویر او را در نقش هارلکن می‌بینیم. موزه‌ی بریتانیا.

مسؤول تهیه‌ی نمایشها بود، اما پس از ۱۷۸۱ دالبرگ این وظیفه را برعهده گرفت و آن را بویژه بین سالهای ۱۷۸۴ و ۱۷۹۵ تا سطح بهترین گروههای آلمانی ارتقا داد.

پس از ۱۷۸۰ تئاترهای دولتی در همه‌ی ایالات آلمان وجود داشتند. مهمترین این تئاترها در شهرهای کولونی، ماینز، سالسبورگ، وایمار، و پاسو قرار داشتند. در سال ۱۷۸۶ تئاتر دیگری در برلن ساخته شد که بعدها مهمترین تئاتر آلمانی گردید. در اوایل سده‌ی هجدهم در پروس نیز همچون ایالات دیگر چندان توجهی به درام نمی‌شد، و تنها فردریک کبیر (سلطنت ۱۷۴۰ ـ ۱۷۸۶)، آن هم به خاطر دلبستگی به فرهنگ فرانسوی، یك گروه فرانسوی را در تئاتر خصوصی‌ی خود حمایت می‌کرد، و در آنجا اپراهای باشکوهی برپا می‌داشت. نمایشهای کخ و شونه مان هیچیك در برلن مورد توجه قرار نگرفتند. دوران تازه‌ی تئاتر برلن زمانی آغاز شد که فردریك ویلیام دوم (سلطنت ۱۷۸۶ـ ۱۷۹۷) با هزینه‌ی خود در سال ۱۷۸۶ گروهی را مورد حمایت قرار داد. پس از ۱۸۰۰، با گسترش اقتدار پروس بر آلمان، تئاتر پروس بر تئاتر آلمان نفوذ زیادی داشت.

بنابراین در سالهای بین ۱۷۷۵ و ۱۸۰۰ تغییرات گسترده‌ای در تئاتر آلمان رخ داد. بعکس سالهای میان ۱۷۲۵ و ۱۷۴۰، بویژه هنگامی که اشراف اعتنایی به‌درام معمولی نداشتند، در این دوران شاهان آلمانی برای ساختن تئاتر با یکدیگر رقابت می‌کردند، همان رقابتی که پیش از آن در اپرا وجود داشت. دراین دوران تئاتر به عنوان نهادی فرهنگی، و وسیله‌ای برای ایجاد وحدت در میان مردم ایالات مختلف آلمان نگریسته می‌شد. شاید بتوان گفت که پراکندگی‌ی ایالات مختلف آلمان از یکدیگر به نفع تئاتر آلمان تمام شد، زیرا تئاتر در آنجا شکل متمرکزی نداشت، و شرکتهای مستقل و فراوانی در سراسر قلمروی ژرمنی به وجود آمدند.

استقرار تئاترهای دولتی، با بنای ساختمانهای دائمی‌ی تئاتر در شهرهایی غیر از پایتختها همگام

گردید، و پیش از سال ۱۸۰۰ تئاترهای بسیاری در شهرهای لینتس، اینسبروك، برون، فرانکفورت ـ آم ـ ماین، اوگسبورگ، نورمبرگ، آلتونا، برسلاو، ریگا، و جاهای دیگر ساخته شد. در دهه‌ی ۱۷۹۰ بیش از هفتاد شرکت نمایشی در آلمان به وجود آمد که بیش از نیمی از آنها ساختمان دائمی داشتند. دراین دوره تنها گروههای کوچك نمایشهای سیار می‌دادند.

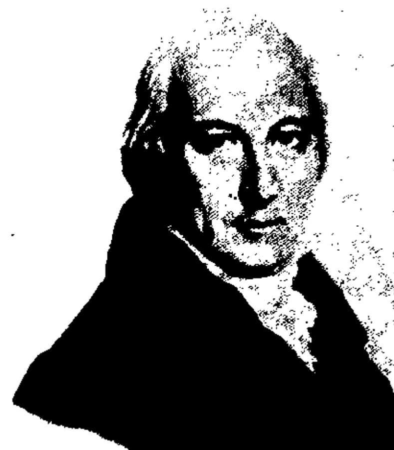


تصویر ۲۱.۱۳. کنراد اِکُف و هنسل در نمایش مدرسه‌ی پدران نوشته‌ی رومانوس، که در سال ۱۷۷۶ در تئاتر دربار گوتا اجرا شد. گراوور از لبه براساس یك نقاشی از ج. م. کراوس. بخش تئاتر دانشگاه هامبورگ.

ف. ل. شرودر

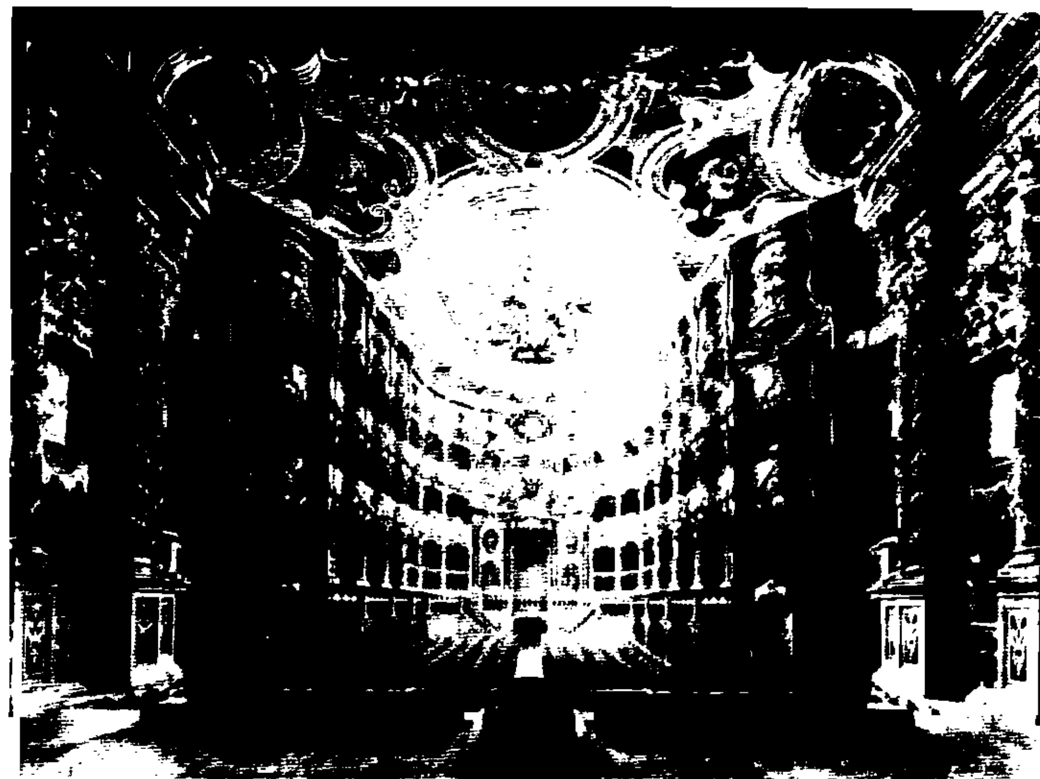
با نفوذترین گروه نمایشی در آلمان، بین سالهای ۱۷۷۰ و ۱۸۰۰، گروه فریدریش لودویگ شرودر[۹۱] بود. فریدریش پسر سوفی شرودر، از سن سه سالگی به صحنه رفت. وقتی به خاطر جنگ هفت‌ساله از گروه آکرمان جدا شد، با نمایش در گروههای سیار امرار

معاش کرد، و از آنها حرکات آکروباتیک و رقص آموخت. بعدها دوباره به پدر و مادر خود پیوست و در آنجا با اکف آشنا شد، و راه و رسم بزرگی را از او آموخت. پس از تأسیس تئاتر ملی‌ی هامبورگ در ۱۷۶۷، بار دیگر گروه خود را ترك گفت و مدتی با گروه کورتس همکاری کرد، و در آنجا بدیهه سازی آموخت. در ۱۷۶۹ باز به گروه آکرمان پیوست، و پس



تصویر ۲۲.۱۳. ■، فریدریش لودویگ شرودر بازیگر و گرداننده‌ی تئاتر بزرگ آلمانی در سده‌ی هجدهم و نوزدهم.

تصویر ۲۳.۱۳. تالار اپرای مارگرید دربایروت که در سال ۱۷۴۸ توسط جوزپه و کارلو گالی بی‌بیه‌نا طراحی شده است. عظمت گرایی‌ی باروك در این تئاتر به اوج خود رسیده است. نقاشی‌ی گواش از باورنفیند، ۱۸۷۹. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



از مرگ پدر خوانده‌اش در ۱۷۷۱، به عنوان کارگردان هنری‌ی گروه برگزیده شد.

احراز مقام مدیریت ظاهراً موجب تغییراتی در کار شرودر شد. شرودر که بازیگری سهل انگار بود و بسختی تن به تمرین می‌داد، بدل به هنرمندی با انضباط بسیار گردید که در همه‌ی جزئیات به کمال می‌اندیشید. سرانجام توانست گروه خود را به اولین گروه واقعاً یکپارچه‌ی آلمانی تبدیل کند؛ بعلاوه توانست مجموعه‌ی نمایشی‌ی خوبی را در تئاتر خود برقرار سازد. شرودر علاوه بر اجرای آثار لسینگ، بهترین تهیه کننده‌ی نمایشهای شکسپیر، و نویسندگان مکتب توفان و تلاش محسوب می‌شد. در سال ۱۷۷۴ برای نخستین بار نمایشنامه‌ی **گوتس فن برلیشینگن** را به صحنه برد، نمایشنامه‌ای که بسیاری از گروهها آن را غیرقابل اجرا می‌یافتند. در سال ۱۷۷۶ با نمایشنامه‌ی **هملت** آغاز به اجرای آثار شکسپیر نهاد، و تا سال ۱۷۷۹ یازده نمایشنامه از شکسپیر را، با تغییراتی فاحش، به صحنه برد.

شرودر علاوه بر وظایف مدیریت، سالانه حدود سی و نه نقش نیز ایفا می‌کرد، و بین سالهای ۱۷۷۱ و ۱۷۸۰ خود بیست و هشت نمایشنامه نوشت که غالباً ترجمه و اقتباسهایی از آثار دیگران بودند. او بازیگری پرتحرك و متنوع بود، و به تدریج از کمدیهای سبك دوری جُست و به تراژدی روی آورد. در ۱۷۸۰ در مقام بزرگترین بازیگر آلمانی شهرتی جهانی کسب کرد.

شرودر به رغم موفقیتهای چشمگیری که به دست آورد همواره عضوی از شرکت مادرش سوفی، که مدیر مالی‌ی شرکت بود، بر جای ماند. در سال



تصویر ۱۳. ۲۴. شرودر در نقش فالستاف. ماهنامه‌ی ادبیات و تئاتر (۱۷۸۰).

۱۷۸۰ او هنوز همان دستمزدی را دریافت می‌کرد که در ۱۷۷۱ برایش تعیین شده بود. به این دلیل و دلایل دیگر، در ۱۷۸۰ از این شرکت جدا شد، و تا شش سال بعد در نقش اول نمایش گروههای دیگر بویژه در وین به ایفای نقش پرداخت.

پس از کناره گیری شرودر، شرکت نمایشی‌ی هامبورگ رو به زوال نهاد، و شرودر در ۱۷۸۶ برای چندمین بار به آنجا بازگشت، و نظارت کامل بر آن را برعهده گرفت، و در طول دوازده سال موفق شد معتبرترین گروه نمایشی در آلمان را سازمان دهد. اگرچه شرودر مورد تحسین زیادی قرار گرفته است، اما عمده‌ی فعالیتهای او پیش از آن توسط دیگران ابداع شده بود، و او در پایان عمر همان کارهای گذشته‌ی خود را تکرار می‌کرد. وی در سال ۱۷۹۸ در اوج محبوبیت از کار کناره گرفت.

امروزه شرودر بزرگترین بازیگر آلمانی در طول اعصار شناخته می‌شود. وی در دوران زندگی‌ی خود بیش از ۷۰۰ نقش ایفا کرد، و از نظر تاریخی

بیشترین ارزش او ایجاد «مکتب هامبورگ» بود که در آن هر شخصیت و هر صحنه‌ای به دقت ترسیم می‌شد و با نمایشهای پیش از خود تفاوت داشت. گوته رهیافت نوین خود را در وایمار برضد این مکتب به کار گرفت، و در اوایل سده‌ی نوزدهم، تئاتر آلمان می‌کوشید از میان دو شیوه‌ی متضاد هامبورگ و وایمار راه میانه‌ای را برگزیند.

تقلید رفتار روزمره‌ی مردم، در دوران نوبیر بازی‌ی بد به حساب می‌آمد، اما اِکف و شرودر الگوی خود را زندگی‌ی عادی‌ی مردم معمولی قرار دادند، و شرودر بویژه بر آن بود که شخصیتهایش را تا حد ممکن به طبیعت انسانی نزدیك سازد. در نتیجه در نمایشهای او حتی شخصیتهای تراژدی نیز همچون موجوداتی معمولی تصویر می‌شدند.

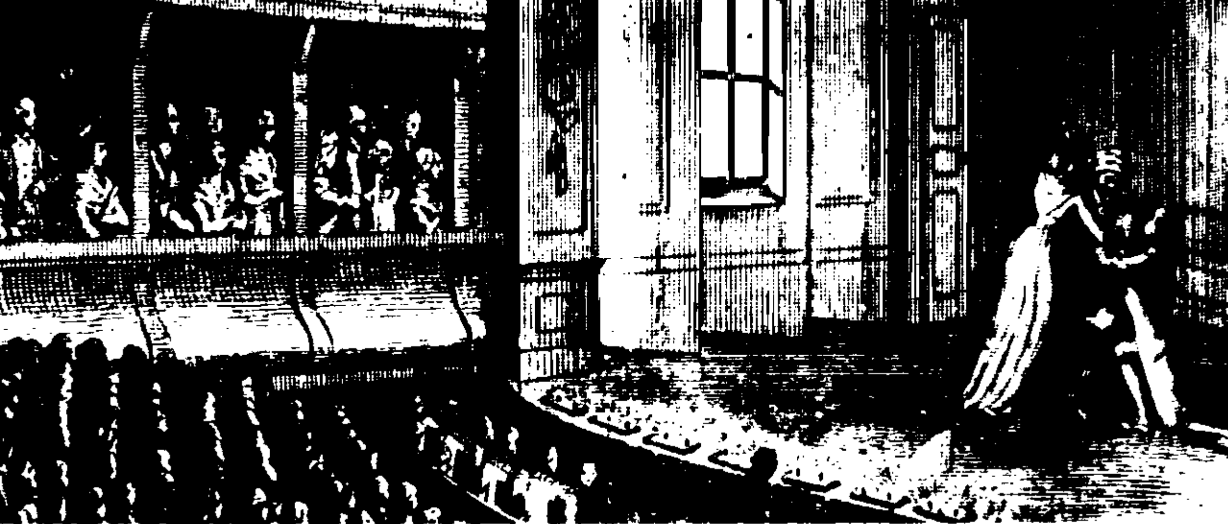
تصویر ۲۵.۱۳. صحنه‌ی اتاق در نمایشنامه‌ی هملت که در ۱۷۷۸ در برلن اجرا شد. در این صحنه ج. ف. بروکمان در نقش هملت، و خانم هِنکه در نقش گرترود بازی می‌کنند. گراوور از چادوویکی. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



تحول نمایش در سده‌ی هجدهم

در طول سده‌ی هجدهم گروههای نمایشی تلاش بیشتری برای کسب امنیت حرفه‌ای کردند. با افزایش علاقه‌مندان به تئاتر، شرکتها از تعداد مجموعه‌های خود کاستند، و این امر به نوبه‌ی خود به آنها امکان داد تا نمایشهای خود را با دقت بیشتری تدارك کنند. در اواخر سده‌ی هجدهم به واسطه‌ی شهرت اقدامات شرودر کار متشکل گروهی متداول شد، زیرا شرودر نمایشنامه‌ها را در جلسات گروهی می‌خواند، و بازیگران را در شخصیت پردازی راهنمایی می‌کرد. او بود که برای نخستین بار در همه‌ی تمرینات حاضر می‌شد، و در همه‌ی تمرینات دقت زیادی بر جزئیات اعمال می‌کرد. کیفیت بالای اجراهای شرودر گروههای دیگر را نیز بر آن داشت تا راه او را دنبال کنند.

سبك بازیگری در این دوران به طور روزافزونی به سوی واقعگرایی متمایل گشت. این شیوه، یعنی

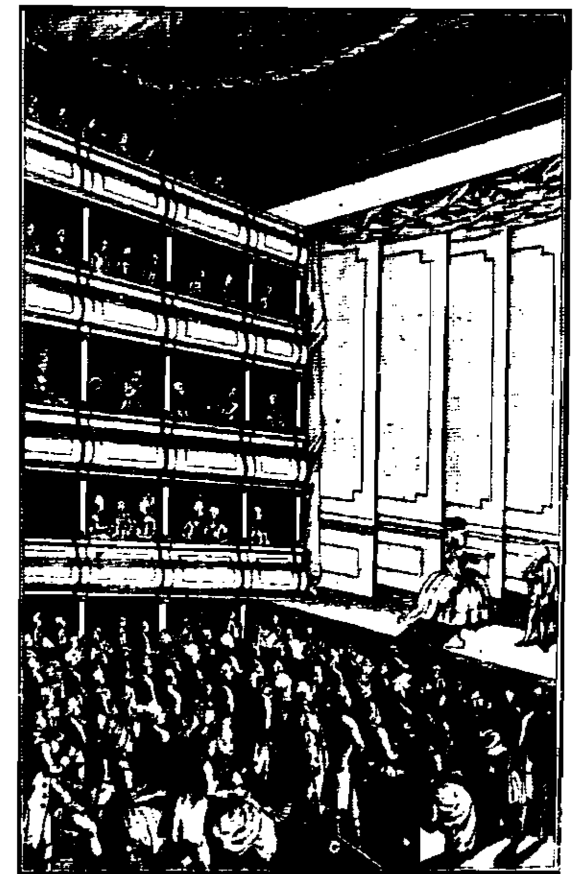


تصویر ۲۶.۱۳. یك تئاتر درجه دوم در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم. گود، غرفه‌ها، نورهای پایین صحنه، جایگاه سوفلور، و بالهای دکور داخلی در این تصویر قابل توجه‌اند. همچنین توجه شود که در گوشه‌ی صحنه دری در میان عقب و بال قرار داده شده است. این شیوه بعدها به صورت دکورهای پیشرفته‌ی جعبه‌ای درآمد. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

تا هنگامی که تئاتر دائمی ساخته نشده بود نمایشهای پر زرق و برق در آلمان توسعه نیافته بودند. بعلاوه، در اوایل سده‌ی هجدهم نیاز به سفر مداوم شرکتهای نمایشی را مجبور می‌ساخت تا به دکورهای محدود اکتفا کنند؛ دکورهایی که قابل استفاده در انواع گوناگون نمایشها باشند. پیش از ۱۷۲۵، در شرکتهای نمایشی‌سه دکور کافی به نظر می‌رسید: یك درختزار برای همه‌ی صحنه‌های خارجی؛ یك تالار برای قصرها؛ و یك کلبه برای صحنه‌های داخلی و محلی. پس از ۱۷۵۰ تعداد این دکورها تاحدی افزایش یافت: یك پراختسال (یا قصر دلخواه[۹۲])، یك خیابان، یك دهکده، تعدادی اتاق مردم طبقه متوسط، یك زندان، تعدادی تپه و گل و بُته. پیش از پیدایش تئاتر دائمی تغییر مکان در نمایشها مشکل بود، تا آن که در دهه‌ی ۱۷۷۰ پرده‌ای در وسط صحنه آویخته شد، تا ضمن اجرای صحنه‌های کوچك صحنه‌های دیگر را در پشت پرده جا به جا کنند.

در دهه‌ی ۱۷۷۰ نوآوریهای چشمگیری در ارائه‌ی صحنه‌های پر زرق و برق ظاهر شد. تئاترهای دائمی برای تغییرات صحنه از دستگاه نرده ـ ارابه[۹۳] استفاده کردند، و این نوآوریها با تغییر معیارها به سوی واقعگرایی، و ایجاد تنوع و استفاده از دکورهایی با جزئیات بیشتر همزمان بود. موفقیت نمایش مینا فُن بارنهلم (۱۷۶۷)، و محبوبیت نمایشهای جنگی، نیاز به ساختن دکور و لباسهای بومی را افزایش داد. مدیران تئاتر برای این نمایشها از پادگانهای نظامی‌ی محل کمك می‌گرفتند. گفته می‌شود در سال ۱۷۷۱ شرودر برای تأمین سپاهی لشکر خود هشتاد سرباز از پادگان محل به صحنه‌ی خود آورد.

توجه به انطباق تاریخی پس از نمایش گوتس فن برلیشینگن، و تعدادی نمایشهای پرحادثه (یا ریترشتوکه[۹۴]) به وجود آمد. اجرای شرودر از نمایشنامه‌ی گوتس فن برلیشینگن در ۱۷۷۴، نخستین نمایشی بود که در آن صحنه پردازی و لباس برای ایجاد فضای تاریخی به کار برده شد. هر چند



تصویر ۲۷.۱۳. یك تئاتر آلمانی در اواخر سده‌ی هجدهم. ترکیب اودیتوریوم و بالهای دکورمانند صحنه در این تصویر قابل توجه است. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

این دکورها از نظر تاریخی کاملاً دقیق نبودند، اما پایه گذار سنت نمایشهای مجلل تاریخی و پرحادثه (ریترشتوکه) شدند. دالبرگ در دهه‌ی ۱۷۸۰ با اجرای جولیوس سزار اثر شکسپیر در مانهایم این معیارها را گسترش داد، و برای نخستین بار از دکورهایی با عوامل بصری‌ی باستانی و مناظر بدیع استفاده کرد.

در دهه‌ی ۱۷۹۰ درام نویسان آلمانی آثاری نوشتند که در آنها پلهای معلق، دیوار، و قطعات گوناگون دکوری مورد نیاز بود. در این دوره، در و پنجره‌هایی به جای بال صحنه قرار داده می‌شد که نخستین قدم در استفاده از دکورهای جعبه‌ای محسوب می‌شود. در آلمان نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی گرایش به واقعگرایی و دقت در جزئیات تا سده‌ی نوزدهم تحول کامل خود را نیافت.

لباس نیز از این قاعده مستثنی نبود. پیش از ۱۷۲۵ لباسها بی‌نهایت ساده بودند. هر بازیگری موظف به تأمین نیم شلواری‌ی سیاهی برای خود بود، و بالاتنه و روپوش را مدیر نمایش تهیه می‌کرد. این لباس در نقشهای گوناگون به عنوان پایه وجود داشت، که با افزودن ضمایم ساده‌ای به شکلهای دیگر در می‌آمد. پادشاه عصا و کلاهی از پر بر سر می‌نهاد، قهرمان باستانی حمایلی را به صورت افقی بر سینه می‌انداخت و کلاه خودی بر سر می‌گذاشت. بازیگران زن نیز رایجترین لباس روز را به تناسب استطاعت مالی‌ی خود در بر می‌کردند. یراقها غالباً از کاغذ رنگین ساخته می‌شدند.

با افزایش تأثیرات تئاتر فرانسوی در آلمان پوشیدن لباس به رسم پاریسی در صحنه‌ها متداول شد. غالب قهرمانان تراژدی با لباس دربارهای فرانسوی به صحنه می‌رفتند، و قهرمانان کلاسیك لباس رومی‌وار[۱۵]، به شیوه‌ی فرانسویها می‌پوشیدند و شخصیتهای شرقی و خاورمیانه‌ای از شلوارهای پف دار و عمامه استفاده می‌کردند. بازیگران مایل بودند خود لباسهای خود را تهیه کنند، و مدیران تئاتر میل داشتند هر چه بیشتر بر تعداد لباسهای انبار خود بیفزایند.

کوششهای متناوبی که با گُتشد آغاز شد موجب پیدایی‌ی معیاری برای انطباق تاریخی در لباس صحنه گردید. گُتشد توصیه می‌کرد که در نمایشهای کلاسیك از نیمتنه‌های رومی (توگا) استفاده شود. هنگامی که نویبر از گتشد جدا شد، از روی بدجنسی همه‌ی پیشنهادهای گتشد را در نمایشنامه‌ی مردن کاتو، برای خنداندن تماشاگران به کار بست. در ۱۷۶۶ کخ در نمایشنامه‌ی هرمان اثر شلگل در تئاتر تازه‌ای که در لایپزیگ ساخته بود، با واقعگرایی‌ی تاریخی تحرك قابل ملاحظه‌ای در لباس صحنه به وجود آورد. مع‌الوصف تا دهه‌ی ۱۷۷۰ لباس تاریخی عمومیت نیافت شرودر در نمایشنامه‌ی گوتس فن برلیشینگن در سال ۱۷۷۴ برای جنگاوران زره، برای راهبان و اسقفها لباسهای کلیسایی، و برای درباریان و مردم شهر و کولیان لباسهای مناسب آنها را انتخاب کرد. انتخاب این لباسها در آن روزگار نوآوری‌ی مهمی به شمار می‌رفت، و بیش از همه منتقدان زمان خود را تحت تأثیر قرار می‌داد. پس از آن لباسهای تاریخی در نمایشهای پر حادثه (ریتر شتوکه) به عنوان قاعده پذیرفته شد. باید در نظر داشت که منظور از لباسهای تاریخی، لباسهایی است که در یك سده (غالباً سده‌ی شانزدهم) معمول بودند، بدون توجه به اینکه زمان داستان نمایش چقدر قدیمتر یا جدیدتر باشد. در سال ۱۷۷۶ در برخی از نمایشهایی که در گوتا اجرا می‌شد لباسهای رومی به کار می‌رفت، و در دهه‌ی ۱۷۸۰ این



تصویر ۲۸.۱۳. اولین اجرای هملت در آلمان که در سال ۱۷۷۸ اجرا شد. ج. ف. هـ. بروکمان در نقش هملت در طرف راست تصویر بر زمین نشسته است. در پس‌زمینه‌ی صحنه قطعه‌ی نمایش در نمایش اجرا می‌شود. اقتباس از گراووری اثر دانیل چادوویِسکی. از کتاب تئاترویِن، جلد دوم، بخش اول (۱۸۹۹).

رسم در مانهایم نیز متداول شد.

در دهه‌ی ۱۷۷۰ نویسندگان نمایشهای بومی و محلي لُباس شخصیتهای خود را شرح می‌دادند، و غالباً می‌کوشیدند آنها را با جزئیات و رنگهای بیشتری توصیف کنند. بنابراین پیش از ۱۸۰۰ با آن که هنوز شیوه‌های قدیمی غلبه داشتند، مدیران گروهها نیاز به طراحی و تولید لباسهای انحصاری را دریافته بودند.

در این دوران سنتهای دیگر نیز تغییراتی به خود دید. در بخش اعظم سده‌ی هجدهم نمایش در روزهای شنبه، یکشنبه، تعطیلات رسمی، و در طول مدت جشنهای لنت و اَدونت(۹۶) مجاز نبود. این سختگیریها به تدریج رو به کاهش نهادند، اما تا سال ۱۸۰۰اعمال می‌شدند، و پس از آن اجرای نمایش در طول سال آزاد شد. در آلمان نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی ساعت شروع نمایش به عقب رفت. نمایشهای نوبیر در ساعت ۴ یا ۴/۳۰ بعدازظهر آغاز می‌شد، و در دهه‌ی ۱۷۷۰ ساعت معمول برای شروع نمایشها ۵ بعد از ظهر، و در ۱۸۰۰ به ساعت ۵/۳۰ منتقل شد.

ایفلند و کوتسبیو

بین سالهای ۱۷۷۵ و ۱۸۰۰ هنگامی که تئاتر در آلمان پذیرش عام یافت، درام آلمانی نیز به بلوغ رسید. در این سالها تئاتر طبقات گوناگون مردم را در سطح وسیعی به خود جلب کرد، و این امر تا حد زیادی مرهون نمایشنامه‌های ایفلند و کوتسبیو بود، گو اینکه تحول واقعی در تئاتر آلمان به دست گوته و شیلر صورت گرفت.

آگوست ویلهلم ایفلند(۹۷) (۱۷۵۹ ـ ۱۸۱۴) کار خود را با بازیگری در شرکت نمایشی‌ی مستقر در گوتا، زیر نظر اکف، آغاز کرد. وی در ۱۷۷۹ به استخدام تئاتر دولتی‌ی تازه‌ی مانهایم در آمد. دوران اقامت ایفلند در مانهایم سرزنده‌ترین دوران تئاتری در آلمان محسوب می‌شود. شرودر در ۱۷۸۰ در آنجا بازی می‌کرد، و آثار شکسپیر را وارد مجموعه‌های نمایشی‌ی آن کرد؛ سه نمایش اولیه‌ی شیلر نخست در آنجا بر صحنه رفت، زیرا شیلر مدتی عضو آن تئاتر بود؛ و دالبرگ تعدادی از تجربیات و نوآوریهای خودرا در آنجا آغاز کرد.

ایفلند به عنوان بازیگر و درام نویس به سرعت مورد توجه قرار گرفت. از ۱۷۸۴ با نمایشنامه‌ی جنایت به خاطر جاه طلبی(۹۸) به عنوان درام نویس تثبیت شد، و تا ۱۷۹۶ هنگامی که این گروه را ترک کرد با نفوذترین عضو شرکت مانهایم بود. سی و هفت نمایشنامه‌ی اولیه‌ی او در این تئاتر اجرا شدند و محبوبیت فوق‌العاده‌ی ایفلند در سراسر آلمان موجب بالا رفتن اعتبار این تئاتر شد. با گسترش شهرت ایفلند تقاضا برای جلب او بیشتر می‌شد، از اینرو پس از مدتی به عنوان ستاره‌ی بازیگری سفرهای زیادی در آلمان انجام داد. از سال ۱۷۹۶ تا ۱۸۱۴ سرپرست تئاتر دولتی‌ی برلن شد، و در آنجا بهترین گروه نمایشی‌ی دوران خود را تشکیل داد.

پس از کناره گیری‌ی شرودر در ۱۷۹۸، ایفلند بهترین بازیگر آلمانی شناخته می‌شد. به عنوان بازیگر اتکای او بیشتر به حرکات بدن و چهره‌ی خود بود،



تصویر ۲۹.۱۳. ایفلند و مادام بتمان در صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی دوست خانوادگی. از یك گراوور معاصر.

زیرا صدای ضعیفی داشت. به واسطه‌ی توان فراوانش در القای احساسات، غالباً گفته می‌شود که توانست میان سبك نئوکلاسیك و رمانتیك پلی بزند.

ایفلند بویژه در نمایشنامه‌های خودش بهترین بازیها را ارائه می‌داد. در آثار او از مردان و زنان معمولی سیمایی آرمانی ساخته می‌شود، و موقعیتهای دلپذیر شخصیتهایش به واقعیات زندگی رنگی از احساسات می‌زنند. مثلاً در نمایشنامه‌ی شکارچی(۹۹) (۱۷۸۵) تضاد میان مردم عامی‌ی روستا را با مردم آراسته‌ی شهری نشان می‌دهد. اگرچه امروزه او را پیشاهنگ رمانتیسم می‌شناسند، اما خود او مخالف نوآوری بود، و در حقیقت می‌کوشید تا درام رمانتیك را از مجموعه‌ی نمایشی‌ی تئاتر برلن دور سازد. به هر حال باید گفت تکچهره‌های احساساتی‌ی او از انسان راهگشای مکتب رمانتیك در تئاتر آلمان بوده است.

آگوست فریدریش فن کوتسبیو(۱۰۰) (۱۷۶۱ ـ ۱۸۱۹) به عنوان درام نویس محبوبتر از ایفلند بود. از سال ۱۷۸۷ که اولین موفقیت خود را در نمایشنامه‌ی مردم گریزی و توبه(۱۰۱) به دست آورد تا هنگام مرگ محبوبترین نمایشنامه نویس جهان بود. بین ۱۷۸۷ تا ۱۸۶۷ یك چهارم همه‌ی نمایشنامه‌های اجرا شده در تئاتر بورگ(۱۰۲) را او نوشت؛ و این میزان در تئاترهای دیگر حتی بیشتر بود. سی و شش نمایشنامه‌ی او به زبان انگلیسی ترجمه شد، و تعدادی از آنها تا سده‌ی نوزدهم وسیله‌ای برای ستاره شدن بازیگران جهان بوده‌اند. کوتسبیو بیش از ۲۰۰ نمایشنامه نوشته است



تصویر ۳۰.۱۳. صحنه‌ی وصال نهایی از نمایشنامه‌ی بیگانه اثر کوتسبو از چاپ سال ۱۷۹۰ همین نمایشنامه. کتابخانه‌ی ملی‌ی اتریش، وین.

که شامل درامهای محلی، نمایشهای تاریخی، نمایشنامه‌های منظوم، و فارس‌اند.

شاید دلیل موفقیت کوتسبو از آن بود که قادر بود سلیقه‌های تازه‌ای را میان مردم رواج دهد. بنابراین با آن که بسیاری از مایه‌هایی را که درام نویسان مکتب توفان و تلاش معرفی کرده بودند به کار گرفت، اما جایی که آنها ناموفق بودند کوتسبو توفیق داشت. کوتسبو می‌دانست چگونه تماشاگران را غلغلك بدهد بدون این که جا بخورند، و می‌دانست چقدر از قراردادهای پذیرفته شده از طرف مردم عادی دور شود، بی آن که گیجشان کند. او مباحث شورانگیز را با تصاویر حیرت آور و احساسات انسانی چنان با موفقیت در هم می‌آمیخت که زمینه‌ی رواج ملودرام در سده‌ی نوزدهم را فراهم ساخت. اگر درام آلمانی در ۱۸۰۰ محبوبترین درام جهان محسوب می‌شود، به واسطه‌ی وجود کوتسبو بوده است.

گوته، شیلر، و کلاسیسیسم وایمار

اگر ایفلند و کوتسبو درام آلمانی را نزد مردم عادی به اوج محبوبیت رساندند، گوته و شیلر بزرگترین نمایشنامه نویسان آلمانی شناخته می‌شوند. کار مشترك آنان دروایمار همچنین موجب پیدایش سبك تازه‌ای در

اجرای نمایش گردید و آوازه‌ی این شهر کوچك را در سراسر آلمان گسترد.

یوهان ولفگانگ فن گوته[103] (۱۷۴۹ـ۱۸۳۲) معمولاً بزرگترین چهره‌ی ادبی در سراسر تاریخ آلمان شناخته می‌شود. او «نابغه‌ای جهانی» بود که دامنه‌ی علایقش تقریباً در همه‌ی زمینه‌ها گسترده می‌شد، و در همه‌ی زمینه‌ها سهم قابل توجهی ادا کرده است. گوته کار ادبی را از سنین کودکی آغاز کرد اما نمایشنامه‌ی گوتس فن برلیشینگن (۱۷۷۳)، و رمان ورتر[104] (۱۷۷۴) بودند که او را در جایگاه مشهورترین نویسنده‌ی جوان روزگار خودش، و در مرکز مکتب توفان و تلاش نشاندند. ورتر در سراسر اروپا تجسم آمال نسل جدید شد.

گوته در سال ۱۷۷۵ به تقاضای فرمانروای جوان، دوك کارل آگوست، در وایمار مستقر شد، و این شهر را مرکز فرهنگی‌ی آلمان ساخت، و اندکی پس از رفتن سی‌لر و اِکُف، او رهبری‌ی گروهی غیرحرفه‌ای و تنها گروه نمایشی در آن شهر را عهده دار شد. پس از آن که جاذبه‌های نمایش غیرحرفه‌ای از میان برخاست تئاتر دوك نشین وایمار، که در ۱۷۸۰ ساخته شده بود، در ۱۷۸۴ به یك گروه حرفه‌ای به سرپرستی‌ی یوزف بلومو[105] به اجاره داده شد، و گوته به همکاری با او پرداخت. بلومو با کمك مالی‌ی اندك، و وسایل و دکور ناچیز تا سال ۱۷۹۱ در وایمار ماند.

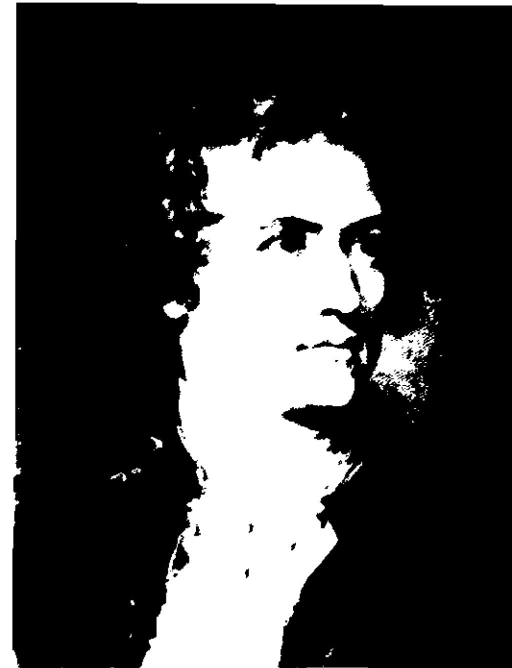
دیدار گوته از ایتالیا از ۱۷۸۶ تا ۱۷۸۸ نقطه‌ی عطفی در جهانبینی‌ی او محسوب می‌شود. توجه تازه به تاریخ کلاسیك او را بر آن داشت تا از عقاید پیشین خود در توفان و تلاش دست بردارد، و مدتی به شیوه‌ی کلاسیك بنویسد. نمایشنامه‌ی ایفیژنی در تاوریس[106] (۱۷۸۷) به نظر محققان یکی از بزرگترین دستاوردهای او در این دوره بوده است. این نمایشنامه در چهارچوب اساطیر باستانی، تحول اخلاقی‌ی انسان را از دایره‌ی محدود خویشتن به دریافت گسترده‌تری از انسانیت ترسیم می‌کند.

در ۱۷۹۱ دوك کارل آگوست گروه بلومو را منحل کرد و طرح تئاتری دولتی را، مانند شهرهای دیگر آلمان، ریخت. از آنجا که جمعیت وایمار بیش از ۶۰،۰۰۰ نفر نبود، دوك از پس تأمین هزینه‌ی یك گروه بزرگ نمایشی برنمی‌آمد. از طرفی چون مدیر تئاتر مناسبی نیافت گوته را به مدیریت تئاتر کوچك خود گماشت[107]. تئاتر دربار وایمار در ۱۷۹۱ گشایش یافت. این تئاتر بازیگران متوسطی داشت و مدیر هنری‌ی آن بازیگری به نام فرانتس فیشر[108] بود. تا سال ۱۷۹۶ گوته توجه چندانی به‌تئاتر نشان نمی‌داد، اما پس از ملاقات با ایفلند در ۱۷۹۶ دریافت که اگر توجه کافی بر کار یك گروه مبذول شود، تئاتر تا حد والایی می‌تواند پیش برود. شیلر از توجه تازه‌ی گوته استفاده کرد و او را به پذیرفتن مدیریت شرکت نمایشی ترغیب نمود.

فریدریش شیلر[109] (۱۷۵۹ـ ۱۸۰۵) به گونه‌ای کاملاً متفاوت پرورش یافت. او پسر یك افسرارتش بود که به دستور دوك وورتمبرگ به اجبار وارد مدرسه‌ی نظام شد. پس از اولین موفقیتی که از نمایشنامه‌ی راهزنان (۱۷۸۲) به دست آورد، از نوشتن نمایشنامه محروم شد، لذا به مانهایم رفت. در آنجا نویسنده‌ی عضو تئاتر دولتی شد، و نمایشنامه‌های فیسکو(۱۷۸۳)، و عشق و توطئه (۱۷۸۴) را برای آن تئاتر نوشت. افکار او نیز همچون گوته در دهه‌ی ۱۷۸۰ متحول شد، و



تصویر ۳۲.۱۳. ■ فریدریش فن شیلر منتقد، درام‌نویس، شاعر، و تاریخدان آلمانی.



تصویر ۳۱.۱۳. ■ یوهان ولفگانگ فُن گوته شاعر، نویسنده، دانشمند و رهبر کلاسیسم آلمانی.

برای نوشتن نمایشنامه‌ی دون کارلوس[110] (۱۷۸۷) مطالعه‌ی تاریخ را آغاز کرد. بین سالهای ۱۷۸۷ و ۱۷۹۸ هیچ نمایشنامه‌ای ننوشت، و خود را وقف مطالعه‌ی تاریخ کرد. حاصل کار او کتابهایی همچون انقلاب هلند و تاریخ جنگ سی ساله بود که شهرت او را به عنوان مورخ در سراسر آلمان پراکند و به عنوان استاد تاریخ به دانشگاه ینا در ۹ کیلومتری‌ی وایمار دعوت شد. از آن پس گوته و شیلر دوستی‌ی نزدیکی به هم زدند، و بر یکدیگر تأثیر نهادند. در سال ۱۷۹۹ شیلر دانشگاه ینا را ترک گفت و در وایمار ساکن شد و در آنجا به همکاری با گوته پرداخت. بین ۱۷۹۸ و ۱۸۰۵ شیلر توانست بهترین آثار خود را بنویسد، و گوته توانست تئاتر وایمار را به سطح مشهورترین تئاترهای آلمانی برساند.

با آنکه گوته و شیلر از بسیاری لحاظ در نقطه‌ی مقابل یکدیگر قرار داشتند، اما نظرگاههای هنری‌ی آن دو مشترك بود. اگرچه امروزه هر دو را به مکتب رمانتیك منسوب می‌کنند، اما آن دو خود را از این مکتب جدا می‌دانستند. به گمان آنها مکتب رمانتیك کاری جز نسخه برداری از زندگی‌ی روزمره انجام نمی‌داد، یا حداکثر به دنیای احساسات و اوهام پناه می‌برد. آنها معتقد بودند که شرودر، کوتسبیو، و ایفلند می‌کوشند همه‌ی تجربیات خود را تا سطح درامهای محلی پایین بیاورند. گوته تحت تأثیر دیدارش از ایتالیا و شیلر پس از مطالعه‌ی تاریخ و فلسفه، کوشیدند با گرایشهای هنری‌ی عمده‌ی روزگار خود برخورد کنند. اگرچه آنها به شیوه‌ی کلاسیك می‌نوشتند، اما آنچه نظر آنها را جلب می‌کرد روح درام باستانی بود و نه

ویژگیهای متداول آن. به گمان آنها قراردادهای تراژدی‌ی یونانی صرفاً برای «دور نگه داشتن» تماشاگر از وقایع نمایشنامه بود، تا تماشاگر بتواند الگوهای آرمانی‌ی نهفته در پس وقایع روزمره را بهتر درك کند. بنابراین گوته و شیلر بر آن بودند که درام باید قادر باشد تجربیات پیش پا افتاده را دگرگون کند، نه آنکه از آنها واقعیتی موهوم بسازد. آنها به تدریج قادر شدند آثاری منظوم، الگوهایی قراردادی از ساختار درام، و فنونی شیوه پردازانه[111] در اجرای نمایش بیافرینند تا تماشاگر را به فراسوی دریافتهای روزمره، و به قلمرو حقیقتی آرمانی هدایت کنند. «کلاسیسیسم وایمار» از دل این نظرگاهها برآمد.

آثار بعدی‌ی شیلر به شدت پیچیده، فلسفی، و تاریخی بودند که با مسائل زمان خود او در هم بافته می‌شدند و لایه‌هایی چند بعدی به‌وجود می‌آوردند. شیلر غالباً موضوعهایی انتخاب می‌کرد که نقاط عطف تاریخی را نشان می‌دادند. نمایشنامه‌های اردوگاه والنشتاین[112] (۱۷۹۸)، پیکولومینی[113] (۱۷۹۹)، و مرگ والنشتاین[114] (۱۷۹۹) که تشکیل سه گانه‌ی (تریلوژی) جنگ سی ساله را می‌دهند، ابعاد وسیعتری



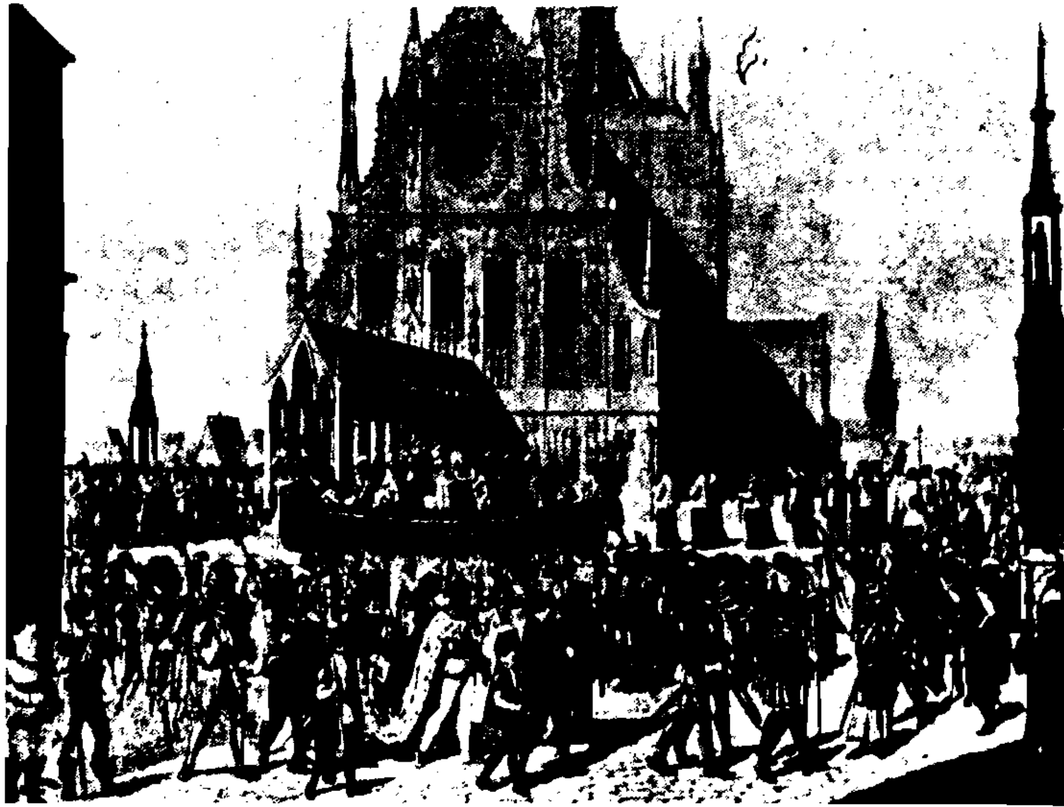
تصویر ۳۳.۱۳. ■ گوته در نقش اورستس و کوروناشروتر در نقش ایفی‌ژنی در نمایشنامه‌ی ایفی‌ژنی در تاوریس (۱۷۷۹). نقاشی از ج. م. کراوس. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر، نوشته‌ی فیلیس هارتنول.

از هر اثر دیگری پس از دوران شکسپیر را در بر داشتند. ماری استوارت[۱۱۵] (۱۸۰۰)، دوشیزه‌ی اورلئان[۱۱۶] (۱۸۰۰) و ویلهلم تل[۱۱۷] (۱۸۰۴) درباره‌ی وقایع سرنوشت سازی هستند که بر تاریخ انگلستان، فرانسه، سویس گذشته است.

گوته پس از پذیرفتن مدیریت تئاتر بر آن شد تا تئاتر دست دوم وایمار را به یك گروه واقعی تبدیل کند. بازیگران این تئاتر غالباً بی‌سواد و اهل نقاط مختلف آلمان بودند و لهجه‌های محلی‌ی گوناگون داشتند، و این نارساییها در همه‌ی نمایشها مشهود بود. از آنجا که همین بازیگران مجبور به فرا گرفتن نقشهای فراوانی بودند غالباً به بدیهه سازی می‌پرداختند. برای اصلاح این وضع گوته قواعدی تدوین کرد که اگر با مسائل بازیگری آشنا نباشیم بسیار ابتدایی به نظر می‌رسند. این قواعد شامل آموزش تلفظ صحیح، راههایی برای رفع لهجه‌های محلی، مهار ضرباهنگ و لحن کلام، اصول حرکت در صحنه، گروه بندی‌ی حرکات، طرز ایستادن و اطوار، و رفتار اجتماعی بود. هدف عمده‌ی این قواعد تعلیم بازیگران برای کسب وقار، شکوه، و سادگی بود.

تصویر ۳۴.۱۳. تئاتر دربار وایمار، هنگامی که گوته مدیر آن بود. از یك گراوور معاصر.





تصویر ۳۵.۱۳. (ه) صحنه‌ی تاجگذاری در نمایشنامه‌ی دوشیزه‌ی اورلئان، چنان که در تئاتر سلطنتی‌ی برلن اجرا شد. در این نمایش حدود ۲۰۰ بازیگر بر صحنه ظاهر شدند (۱۸۰۱).

از آنجا که گوته به سلیقه و آموزشهای پیشین بازیگران خود اعتماد نداشت، در اداره‌ی بازیگران بدل به فرمانروایی مطلق شد. هر نمایشی را با یك سلسله تمرینِ روخوانی آغاز می‌کرد، و در طول آن همه‌ی اشتباهات خواندن، تلفظ، و تفسیرها را اصلاح می‌کرد، و بر ادای درست اشعار تأکید بسیاری می‌گذاشت. برای اینکه بازیگران را در تعیین حرکت صحنه‌ای یاری کند صحنه را به صورت شطرنجی خط کشی می‌کرد، و حرکت بازیگران را نسبت به این چهارخانه‌ها معین می‌کرد. برای ترکیب بندی‌ی صحنه غالباً از نقاشان یاری می‌طلبید، و ضرباهنگ و وزن بازی چندان مورد توجه او بود که گاه ضمن تمرینِ بازیگران با تکه چوبی ضرب می‌گرفت. به جای القای توهمِ واقعیت می‌کوشید تصویری هماهنگ و با شکوه ایجاد کند، تا همراه با بیان دلنشین و هوشیارانه‌ی گفتار، تماشاگر را در زیبایی‌ی آرمانی‌ی مجموعه‌ی نمایش مستحیل کند. گوته با شیوه‌ی کارگردانی‌ی استبدادی‌ی خود کاملترین کار گروهی‌ی ممکن را به وجود آورد. او را به خاطر شیوه‌ی کارش یکی از بهترین کارگردانان تئاتر به معنای امروزی‌ی آن می‌شناسند، گو اینکه در آن دوران منتقدان نسبت به تئاتری بودنِ نمایشهای گوته اختلاف نظر داشتند. دوستداران بی‌شمار گوته تمجیدهای اغراق‌آمیزی از او کرده‌اند، و به نظر عده‌ای دیگر بازیگران او چندان

یکنواخت و بی‌تنوع بودند که اگر نقشها عوض می‌شد، تغییر زیادی در کل نمایش احساس نمی‌شد.

گوته از تماشاگران خود نیز انتظار انضباط داشت. او تشویق بازیگران را جز با کف زدن، و ابراز نارضایتی از آنها را جز با سکوت، ممنوع کرده بود. گاه از غرفه‌ای که نشسته بود تماشاگر بی‌ادب را توبیخ می‌کرد، و اگر قوانین انضباطی‌ی او را رعایت نمی‌کرد، دستور می‌داد از تالار نمایش اخراجش کنند. گوته در حقیقت خود را مدیر همه‌ی شهر وایمار می‌شناخت.



تصویر ۳۶.۱۳. (•)، طرحی از گوته برای نمایشنامه‌ی ایفی‌ژنی ۱۷۸۷ـ ۱۷۸۸. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده.

تصویر ۳۷.۱۳. طرحی از نمایشنامه‌ی فیسکو اثر شیلر، به صورتی که در ۱۸۰۵ در وایمار اجرا شد. نقاشی از ج. س. ای. مولر براساس نقاشی‌ی ج. ای. اوبینز. موزه‌ی تئاتر مونیخ.





تصویر ۳۸.۱۳. (•)، طرحی از گوته برای نمایشنامه‌ی فاوست.

تئاتر وایمار در سال ۱۷۹۸ تجدید بنا شد، و با نمایشنامه‌ی اردوگاه والنشتاین، نوشته‌ی شیلر، بازگشایی شد. شهرت مشترک گوته و شیلر هواداران زیادی را به سوی وایمار می‌کشید، و «کلاسیسیسم وایمار» بزودی در سراسر آلمان شهره شد. مجموعه‌ی نمایشی‌ی تئاتر وایمار به رغم میل باطنی‌ی گوته منحصر به نمایشهای مورد تأیید او نبود. دولت تنها یك سوم بودجه‌ی تئاتر را تأمین می‌کرد، و گوته برای تأمین مخارج آن ناچار به تنظیم مجموعه‌ای بود تا تماشاگران بیشتری را به تئاتر جلب کند، از اینرو یك سوم برنامه‌های هفتگی‌ی تئاتر او ویژه‌ی نمایشهای موزیکال و اپرا بود، یك سوم دیگر اختصاص به نمایشهای مردم پسند (بویژه آثار کوتسبیو و ایفلند) داشت، و یك سوم دیگر ویژه‌ی آثار مورد توجه خود او بود. بازیگران گوته گله می‌کردند، و بحق، که دو سوم وقت تمرینات را صرف نمایشهای نوع سوم می‌کنند. گوته با نمایشنامه‌ها و امکانات گوناگونی تجربه می‌کرد. او در نمایشنامه‌ی برادران[118] اثر ترنس[119] از نیمه صورتك استفاده کرد، تعدادی از متنهای کمدیا دل آرته را احیا کرد، و نمایشنامه‌های شکسپیر، کالدرون، و مؤلفان دیگری را که در مجموعه‌های دیگر دیده نمی‌شدند به صحنه برد.

پس از مرگ شیلر در ۱۸۰۵، گوته به تدریج از تئاتر دلسرد شد. در ۱۸۰۷ گروه او به لایپزیگ دعوت شد، اما در آنجا شیوه‌ی کار گروهی‌ی او بیشتر از خود نمایش مورد توجه قرار گرفت. در این دوره بازیگران او طرفداران زیادی در آلمان پیدا کرده بودند، و آنها با پیوستن به گروههای دیگر، سبك وایمار را در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم در سطح وسیعی منتشر کردند. در بررسی‌ی نهایی می‌توان گفت که دستاوردهای تئاتری در آلمان جایی میان آرمانگرایی (که در کلاسیسیسم وایمار تجسم می‌یافت)، و واقعگرایی (که در سبك هامبورگ متجلی می‌شد) قرار می‌گرفت. گوته به تدریج نظارت بر گروه وایمار را کنار گذاشت، و کارولین یاگمان[120] (۱۷۷۷ـ ۱۸۴۸) که بازیگر زن، و



تصویر ۳۹.۱۳. (●). تصویری از گوته. او یکی از مقامات بلندپایه‌ی وایمار بود.

معشوقه‌ی دوك وایمار بود، جای او را گرفت. گوته در ۱۸۱۷ از مقام خود استعفا کرد، و تئاتر وایمار به آرامی از خاطره‌ها محو شد.

در میان آثار اخیر گوته فاوست[121] از همه مشهورتر است. قسمت اول این اثر در ۱۸۰۸، و قسمت دوم در ۱۸۳۱ منتشر شد. موضوع این شعر دراماتیك، که اساساً برای صحنه نوشته نشده بود، جستجوی انسان برای رسیدن به عشق و آگاهی و قدرت است، و بر آن است که انسان تنها از این طریق به رستگاری می‌رسد. ساختار و نظرگاههای فلسفی‌ی این نمایشنامه از هر نظر شبیه به آثار نویسندگان رمانتیك است. گوته در حالی که در قله‌ی کلاسیسیسم آلمانی قرار دارد، ضمناً سهم شایانی در پیدایش رمانتیسیسم داشته است، سبکی که‌از ۱۷۹۸ پا برعرصه گذاشت.

تئاتر و درام در کشورهای دیگر اروپای شمالی

رهبری‌ی تئاتر اروپا در ۱۸۰۰ در دست آلمان بود اما کشورهای دیگر اروپای شمالی نیز در این میانه نقش فرعی داشتند. تئاتر بلژیك و هلند از قرون وسطی بی‌وقفه فعال بوده‌اند، و نمایشهای پر زرق و برق مذهبی در بلژیك و نمایشهای مجلسی در هلند از همان دوران شکوفا بودند.

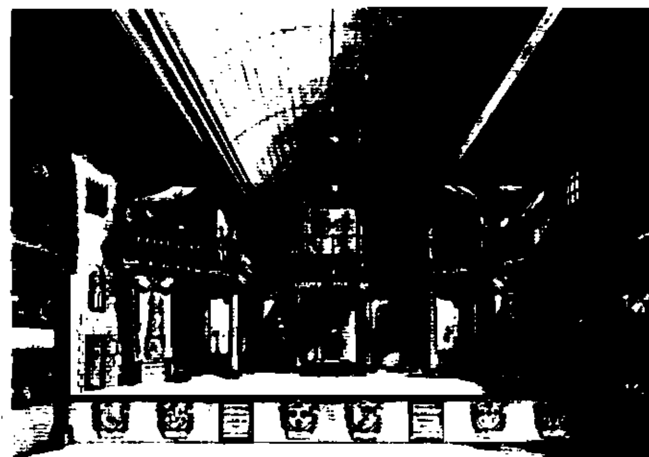
بلژیك در آغاز سده‌ی شانزدهم همچون مهره‌ای سیاسی میان اسپانیا، اتریش، فرانسه، و هلند دست به دست می‌شد، و تنها در سال ۱۸۳۰ توانست به عنوان یك ملت کسب استقلال کند. از آنجا که غالب مردم تحصیلکرده‌ی بلژیکی به زبان فرانسه سخن می‌گفتند، تئاتر آن بیشترین تأثیر را از فرانسه گرفت. فرهنگستان

موسیقی نخستین تالار اپرایی بود که در ۱۶۸۷ در بروکسل بنا شد. در ۱۷۰۰ تئاتر دولامونه[122] گشایش یافت، و با آن که تا به امروز تغییرات زیادی به خود دیده، عمده‌ترین تئاتر بروکسل محسوب می‌شود. در ۱۷۰۵ اولین گروه دائمی‌ی تئاتر در بلژیك تشکیل شد، و از آن تاریخ تا به امروز با وجود وقفه‌های مکرر، تئاتر بلژیك از تاریخ پیوسته‌ای برخوردار بوده است.

نواحی‌ی فلاندر و هلند در سرزمینهای پست، بویژه در سده‌ی هفدهم، از وضع اقتصادی‌ی نسبتاً خوبی برخوردار بودند. این سرزمینها در سال ۱۵۸۱ از اسپانیا جدا شدند، اما تا قرارداد ۱۶۴۸ وضعیت تازه‌ی خود را تثبیت نکرده بودند. هلند در اواخر سده‌ی هجدهم به عنوان بزرگترین قدرت بازرگانی‌ی دریایی، و آمستردام به عنوان مهمترین شهر تجاری و مرکز امپراتوری‌ای که جهان تازه و خاور دور را در برمی‌گرفت شناخته می‌شدند.

در آغاز سده‌ی هفدهم نمایشهای مجلسی (انجمنهای ادبی)[123] از رواج افتادند، و در ۱۶۱۷ تنها دو انجمن باقیمانده‌ی آمستردام، تحت نامی تازه، فرهنگستان (آکادمی)، متحد شدند. در ۱۶۱۸ شهرداری آمستردام ساختمانی در اختیار این فرهنگستان قرار داد که نام شووبورگ[124] (تماشاخانه) را بر آن گذاشتند. در ۱۶۳۸ شهرداری خود اداره‌ی شووبورگ را برعهده گرفت، و بدین ترتیب نخستین تئاتر دولتی‌ی آن دوران به وجود آمد.

طراح صحنه‌ی این تئاتر یاکوب فن کامپن[125] تحصیلکرده‌ی ایتالیا بود، و در آن آمیزه‌ای از ویژگیهای صحنه‌های انجمنهای ادبی و تئاترهای ایتالیایی را به کار برد. صحنه‌ی این تئاتر حدود ۲ متر از کف جایگاه تماشاگران بلندتر بود، و پروسینیوم و پرده‌ی جلو نداشت. در دو جانب و بر انتهای صحنه شبه ستونهایی قرار داده شده بود، و می‌شد فاصله‌ی شبه ستونها را با دیوارهای مسطح نقاشی شده پوشاند. این نقاشیها ممکن بود مکانهای مختلف، و یا به ندرت بخشی از یك

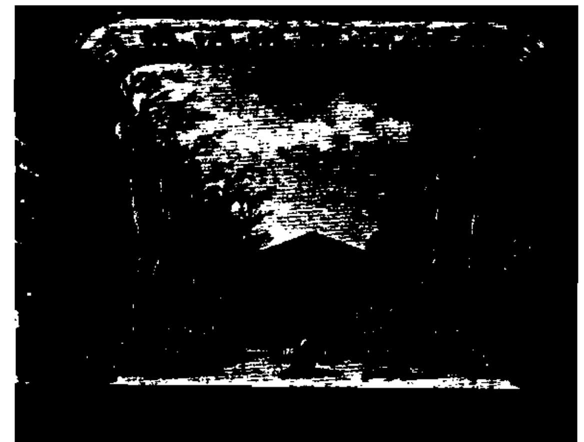


تصویر ۴۰.۱۳. نمای داخلی تئاتر شووبورگ در آمستردام، که در سال ۱۶۳۸ ساخته شده است. گراوور از س. زواری، ۱۶۵۸، موزه‌ی تونیل، آمستردام.

مکان واحد را نشان دهند. شبه ستونهای انتهای صحنه گاه به عنوان تالار ستون داری نیز به کار می‌رفتند. بنابراین نمای صحنه کاربردهای متعددی می‌داشت: از دکورهای مضاعف شبیه به صحنه‌های هتل بورگونی در دهه‌ی ۱۶۳۰ گرفته تا دکورهای پرسپکتیو تعدیل یافته‌ای به شیوه‌ی صحنه‌های ایتالیایی. بعضی از این دیوارهای مسطح (در میان ستونها) دورو بودند تا بتوان با چرخاندن دیوار به سرعت تغییرشان داد. در صورت لزوم نمای مرکزی در انتهای صحنه به عنوان صحنه‌ی داخلی به کار می‌رفت. در وسط صحنه پرده‌ای قرار داشت، و برای تغییرات سریع در انتهای صحنه پرده را می‌انداختند، و یا پرده را بالا می‌بردند تا صحنه‌ی تازه‌ای نمودار شود. گاه از حجمهایی شبیه به عمارتهای[۱۲۶] قرون وسطایی نیز در صحنه استفاده می‌شد. این تئاتر همچنین صحنه‌ای دائمی در طبقه‌ی دوم داشت که به صورت ایوانهایی درانتها و نیمی از طرفین صحنه ساخته شده بود. این ایوان که شبیه به تئاتر سوپریور در تئاتر ماره‌ی پاریس بود، هم به عنوان دکوری واحدو هم به عنوان یك یا چند مکان مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفت. جایگاه بیضی شکل تئاتر شووبورگ از یك گود برای تماشاگران ایستاده تشکیل شده بود که در اطراف آن یك ردیف غرفه‌ی ده‌تایی، و بر بالای غرفه‌ها یك ایوان باز قرار داشت.

مهمترین درام نویس هلندی در سده‌ی هفدهم یوست وان دِن فوندل[۱۲۷] (۱۵۸۷ ـ ۱۶۷۹)، مؤلف سی و دو نمایشنامه است که بسیاری از آنها تقلیدهایی از آثار پلوتوس و ترنس، و بقیه براساس داستانهای انجیلی و تاریخی نوشته شده‌اند؛ از جمله لوسیفر[۱۲۸]، یفتا[۱۲۹]، و ماری استوارت[۱۳۰]. مشهورترین نمایشنامه‌ی او گیسبرشت وان اِمستل[۱۳۱] نام دارد که در تجلیل از شهر آمستردام نوشته شده، و امروز نیز در شب سال نو و شب دوازدهم (ششم ژانویه، عید تجلی‌ی مسیح) در هلند اجرا می‌شود.

در ۱۶۶۴ تئاتر قدیمی خراب شد، و بر جای آن نیوو شووبورگ بنا گردید که ساختمانی کاملاً ایتالیایی داشت. در سده‌ی هجدهم قدرت جهانی‌ی هلند رو به



تصویر ۴۱.۱۳. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی گیسبرشت وان آمستل که در ۱۷۷۵ اجرا شد. طراح این صحنه آ. وان در گرون است. این تصویر همچنین قسمتی از تالار نمایش نیوشووبورگ را نشان می‌دهد. این تئاتر در ۱۶۶۴ ساخته شد. موزه‌ی تونیل آمستردام.



تصویر ۴۲.۱۳. «ه»، لودویگ هولبرگ، نخستین درام‌نویس دانمارکی.

کاهش نهاد، اما تئاتر آن، اگرچه تا حد زیادی از تحولات تئاتری در کشورهای دیگر اروپا عقب ماند، به حیات خود ادامه داد.

کشورهای شمالی‌تر اروپایی تا سده‌ی هجدهم تحول چشمگیری نیافتند. نروژ و دانمارك تا سده‌ی هجدهم (تا ۱۸۱۴ هر دو یك کشور محسوب می‌شدند) به گروههای نمایشی‌ی فرانسوی و انگلیسی و آلمانی وابسته بودند. در اواخر سده‌ی هفدهم یك گروه فرانسوی در دربار این کشورها نمایشی اجرا کرد، اما مردم عادی تنها نمایشگران سیار شبیه به گروههای آلمانی را می‌شناختند.

هنگامی که فردریك چهارم، پادشاه دانمارك، گروه فرانسوی‌ی دربار خود را طرد کرد شکوفایی‌ی تئاتر در دانمارك آغاز شد. سرپرست گروه فرانسوی رنه مانیون دو مونته‌گو[۱۳۲] از سال ۱۶۸۶ در دانمارك اقامت داشت، و پس از پایان کارش همچنان مایل بود در آنجا بماند. او به همراه اِتین کاپیسون[۱۳۳] که بازیگری فرانسوی بود درخواست مشترکی تقدیم شاه کردند، و تقاضای گشایش یك تئاتر عمومی را نمودند. پس از دریافت پاسخ مساعد از جانب شاه تئاتر کوچکی با گنجایش حدود ۴۰۰ نفر ساختند و آن را در ۱۷۲۲ افتتاح کردند. این گروه در سال ۱۷۲۷ ورشکسته شد، و پس از آن مونته‌گو با دریافت کمك مالی‌ی ناچیزی اجازه یافت تئاتر دربار را به کار اندازد. در سال ۱۷۳۰ بر اثر فشار پیوریتنها، کلیه‌ی فعالیتهای تئاتری در دانمارك تعطیل شد.

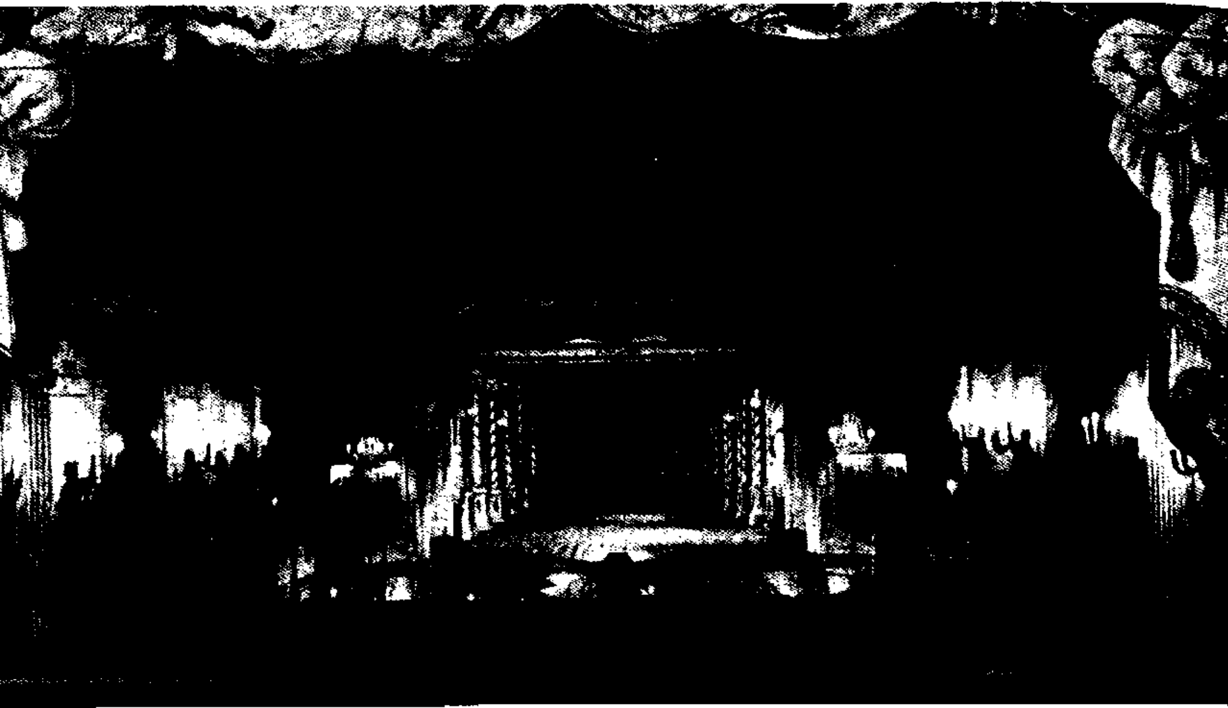
به رغم همه‌ی مشکلات، پیدایش تئاتر بومی‌ی دانمارك از همان سالها آغاز شد، زیرا لودویگ هولبرگ[۱۳۴] (۱۶۸۴ـ۱۷۵۴) نخستین درام نویس دانمارکی در همین دوران نمایشنامه‌هایی را به زبان بومی نوشت. او نه تنها مردی تحصیلکرده بود، بلکه سفرهای زیادی در اروپا کرده بود و با بهترین گروههای انگلیسی، فرانسوی، و ایتالیایی نیز آشنا شده بود. هولبرگ در ۱۷۱۸ به استادی‌ی دانشگاه کپنهاگ برگزیده شد. او پس از مدت کوتاهی فعالیتهای ادبی‌ی خود را با نمایشنامه‌ی پدرپارس[۱۳۵]



تصویر ۴۳.۱۳. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی مرد پرکار اثر هولبرگ. برگرفته از چاپ سده‌ی هجدهم از این کتاب. موزه‌ی تاریخ تئاتر، کریستیانسبورگ.

آغاز کرد، که هجویه‌ای ادبی است و سرآغاز ادبیات دانمارکی محسوب می‌شود. نوشتن به زبانی غیرمذهبی در آن روزگار کاری انقلابی بود، زیرا زبان فرهیختگان دانمارك هنوز لاتین، و زبان رسمی‌ی دربار، فرانسوی بود.

چون هولبرگ قادر شد زبان دانمارکی را با موفقیت به کار گیرد طبیعتاً مونته گو و کاپیون او را به شرکت نوبنیاد خود دعوت کردند تا نمایشنامه‌هایی متناسب با تماشاگران دانمارکی بنویسد. بین سالهای ۱۷۲۲ و ۱۷۲۷ هولبرگ ۲۶ نمایشنامه نوشت که از میان آنها پپه، مرد تپه‌ها[۱۳۶] (۱۷۲۲)، و اراسموس مونتانوس[۱۳۷] (که در ۱۷۳۱ چاپ شد) احتمالاً از همه مهمترند. بسیاری از نمایشنامه‌های هولبرگ شباهت زیادی به‌فارسهای خوب قرون وسطایی دارند. پپه، مرد تپه‌ها داستان زارع غرغرویی است که در حال مستی و گیجی ربوده می‌شود، و ربایندگان او بظاهر همچون مالك بزرگی با او رفتار می‌کنند و او بنای ستمگری را می‌گذارد. آنها دوباره در حال مستی او را به روستای خود باز می‌گردانند. این داستان کمدی چنین نتیجه می‌گیرد که حفظ مرزهای طبقاتی ضروری است، زیرا همچون پپه چنانچه طبقات فرودست قدرت بگیرند ستمگر می‌شوند. همه‌ی کمدیهای هولبرگ مایه‌ی قرون وسطایی ندارند، زیرا او آزادانه از پلوتوس، مولی‌یر، و کمدیا دل آرته نیز اقتباسهایی کرده است. هولبرگ اقتباسهای خود را چندان دستکاری می‌کرد تا از آن او شوند و به صورت کمدیهایی بومی در آیند. آثار



تصویر ۴۴.۱۳. نمای داخلی‌ی تئاتر دروتنینگهلم که از سده‌ی هجدهم تاکنون دست نخورده مانده است. دکوری که در این تصویر مشاهده می‌شود یك قصر دلخواه (پاله اُولونته) است که آن را کارلو بی‌بیه‌نا در ۱۷۷۴ طراحی کرده است. در پس‌زمینه‌ی صحنه، موج مصنوعی که توسط وسایل ماشینی ایجاد می‌شد، دیده می‌شود. موزه‌ی تئاتر دروتنینگهُلم، استکهُلم.

هولبرگ بخش اعظم مجموعه‌های نمایشی‌ی دانمارك را تشکیل می‌دادند، و در کشورهای دیگر اروپای شمالی نیز محبوبیت کم نظیری یافتند.

هنگامی که فردریك پنجم در ۱۷۴۶ به سلطنت رسید ممنوعیتهای تئاتر را در دانمارك از میان برداشت، و در ۱۷۴۸ خود تئاتر تازه‌ای ساخت. هولبرگ برای این تئاتر هفت نمایشنامه نوشت که فاقد سرزندگی‌ی آثار پیشین او بودند، و موفقیتی به دست نیاوردند. تئاتر جدید همانقدر ناموفق بود که تئاترهای پیش از آن، تا آن که در ۱۷۷۲ تئاتر سلطنتی‌ی دانمارك گشایش یافت، و تا به امروز با نام تئاتر ملی‌ی دانمارك به حیات خود ادامه داده است.

غالب مجموعه‌های نمایشی‌ی دانمارك در اواخر سده‌ی هجدهم ترجمه‌ی آثار خارجی بودند، زیرا هولبرگ پیروان انگشت شماری داشت. یوهان هرمان وِسِل[۱۳۸] (۱۷۴۲ـ ۱۷۸۵) مترجم پرکاری بود که در ضمن هجویه‌هایی (پارودی) نیز بر آثار بیگانه می‌نوشت. یوهانس اِوالد[۱۳۹] (۱۷۴۳ـ۱۷۸۱) اولین نویسنده‌ی مهم نمایشنامه‌های جدی، و یکی از بزرگترین شعرای غنایی دانمارك، نمایشنامه‌ی رولف کراگه[۱۴۰] (۱۷۷۰) نخستین تراژدی‌ی دانمارکی، و ماهیگیران[۱۴۱] (۱۷۸۰) نخستین نمایشنامه‌ی جدی‌ی دانمارکی را نوشت، که در دومی با دلسوزی‌ی خاصی به مردم عادی می‌پردازد. اِوالد همچنین انظار را به سوی فرهنگ عامه و افسانه‌های کشورهای اروپای شمالی جلب کرد، و جنبش رمانتیك را در دانمارك

بنیان نهاد.

تئاتر سوئد تاریخ دراز اما ناشناخته‌ای دارد. با آن که تا حدود ۱۵۵۰ در سوئد نمایشنامه‌های غیرمذهبی نوشته می‌شد اما این آثار تحول چشمگیری نیافتند، شاید از آنرو که در این مدت کشور سوئد درگیر ناآرامیهایی (از جمله جنگ سی ساله) بود. نمایشهای عمومی حوالی‌ی ۱۶۹۰ در استکهلم پیدا شدند، و تئاتر درباری که در ۱۷۳۷ برپا شده بود، در سال ۱۷۷۳ تبدیل به تئاتر ملی گردید.

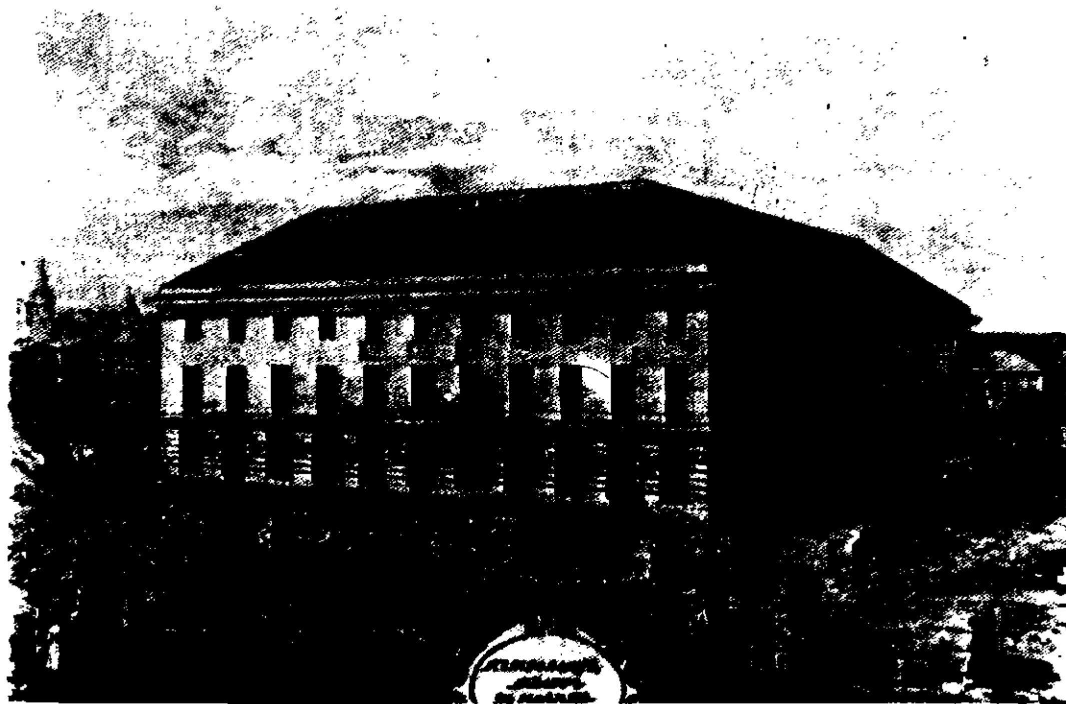
در سده‌ی هجدهم، در دوران سلطنت گوستاو سوم (۱۷۷۱_۱۷۹۲)، تئاتر سوئد تحرك قابل توجهی یافت، زیرا پادشاه سوئد یك فرهنگستان سوئدی تأسیس کرد و خود نمایشنامه نوشت. او نویسندگان و بازیگران کشور را تشویق می‌کرد و بر آن بود تا هنر ملی را طبق الگوی فرانسوی بازسازی کند. متأسفانه نتیجه‌ی کوششهای او غالباً تقلیدهایی بی‌جان از کشورهای دیگر از آب در آمدند.

به رغم کوششهای گوستاو، دوران سلطنت او تنها به واسطه‌ی تئاتری که در املاك سلطنتی‌ی دروتنینگهلم در استکهلم بنا کرد در خاطر مانده است. این تئاتر بین ۱۷۶۴ و ۱۷۶۶ ساخته شد، و در اواخر سده‌ی هجدهم از آن بسیار استفاده می‌شد، اما پس از مرگ گوستاو در ۱۷۹۲ تعطیل شد. تا سال ۱۹۲۱ که این تئاتر دوباره کشف شد عملاً دست نخورده و متروك مانده بود. سی قطعه‌ی دکوری، صحنه‌ای با وسایل ماشینی، و جایگاه تماشاگران (اودیتوریوم) آن همه سالم مانده بودند. تئاتر سلطنتی‌ی سوئد یکی از معدود تئاترهای دست نخورده‌ای است که از سده‌ی هجدهم به دست ما رسیده، و یکی از عمده‌ترین موزه‌های تئاتری‌ی جهان به شمار می‌رود. این تئاتر امروزه هر از گاهی برای نمایش آثار سده‌ی هجدهم مورد استفاده قرار می‌گیرد. تئاتر درباری‌ی‌دیگری نیز درگریپسهلم تا دوران ما بر جا مانده که برخلاف تئاتر قبلی، شاخص ویژگیهای عصر خود نیست.

تئاتر روسیه تا ۱۸۰۰

تثبیت تئاتر و درام در روسیه نیز به سده‌ی هجدهم باز می‌گردد. درام آیینی و محلی و نمایشگران سیار در روسیه را، همچون کشورهای دیگر اروپایی می‌توان از سده‌ی دهم میلادی به بعد سراغ کرد. چنانچه هرگز زمانی درام مذهبی در روسیه وجود داشته است، امروز تنها رد پای ناچیزی از آن باقی است. درام در سده‌ی هفدهم به وسیله‌ی مدارس یسوعیان اوکرایین در روسیه معرفی شد، و دانش آموزان این مدارس تا سده‌ی هجدهم به صورت گروههای سیار حتی تا دل سیبریه رفتند.

اولین نشانه‌ی وجود تئاتر در مسکو را در سال ۱۶۷۲، یعنی دوران سلطنت آلکسی (۱۶۴۵_۱۶۷۶) می‌بینیم. آلکسی پس از آن که دریافت قادر به تأمین مخارج یك گروه نمایشی از غرب نیست، از یوهان گوتفرید گرگوری(۱۲۲)، کشیش لوتری، و معلم یکی از مدارس مهاجرنشینان آلمانی خواست تا برای تئاتری که خود در دربار ساخته بود نمایشنامه بنویسد.

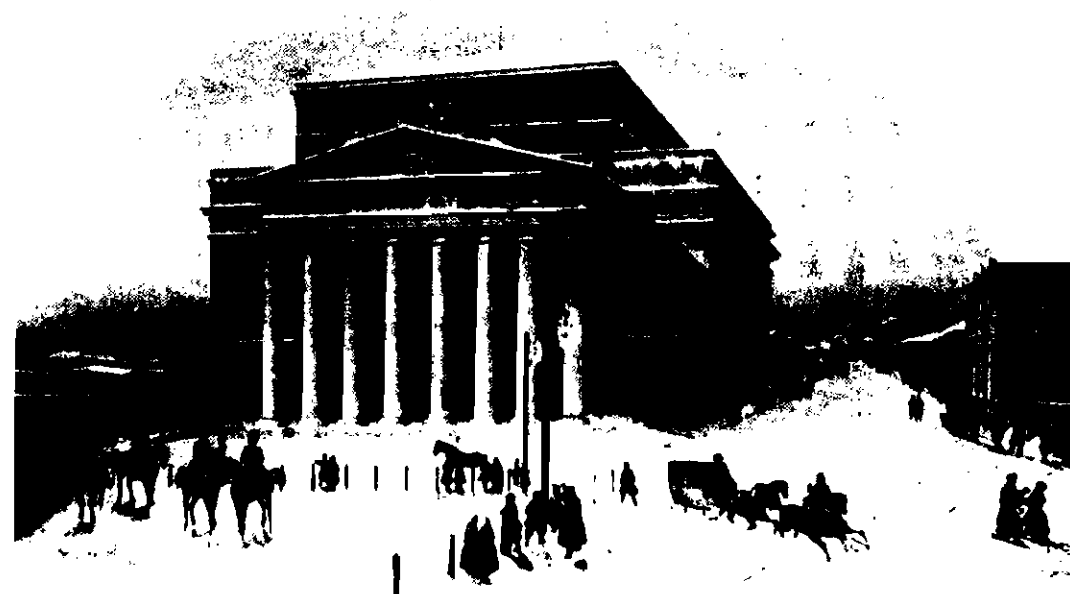


تصویر ۴۵.۱۳. ● تئاتر پطروفسکی در مسکو. برگرفته از گراووری متعلق به سال ۱۷۸۰.

نمایشنامه‌های گرگوری همان هاپت ـ اوند ـ اشتاتس آکسیون (نمایش دولتی) به شیوه‌ی آلمانی به اضافه‌ی دلقك پیکلهرینگ بودند، و چندان مورد توجه آلکسی قرار گرفتند که اشراف را موظف به دیدن آنها می‌کرد. آلکسی مدرسه‌ای نیز با کمك هزینه‌ی دربار برای تربیت بازیگر ساخت، اما پس از مرگ او در ۱۶۷۶، این تئاتر و مدرسه هر دو فراموش شدند.

تئاتر روسیه دیگر فعالیتی نداشت تا آنکه پتر کبیر (سلطنت ۱۶۸۲_ ۱۷۲۵) تصمیم گرفت در سیاست غربی سازی‌ی کشور خود از تئاتر استفاده کند. در ۱۷۰۲ پتر کبیر از شرکت نمایشی‌ی یوهان کونست(۱۲۳) در دانتزیگ دعوت کرد تا در محلی که امروز میدان سرخ نامیده می‌شود مستقر شود. چون عده‌ی کمی از درباریان پتر کبیر آلمانی می‌دانستند، او تعدادی داوطلب روسی را برای تعلیم بازیگری نزد بازیگران آلمانی فرستاد. این تئاتر که با تغییر پایتخت به سنت پترزبورگ (شهری که در ۱۷۰۳ به دستور پتر ساخته شد) خراب شده بود، پس از مرگ پتر فراموش شد.

بین سالهای ۱۷۲۵ و ۱۷۵۰ فعالیتهای تئاتری در روسیه منحصر به نمایشهای درباری بود. هنگام جشن تاجگذاری‌ی ملکه آنا (سلطنت ۱۷۳۰_۱۷۴۰) پادشاه لهستان یك گروه کمدیا دل آرته به دربار او فرستاد. موفقیت این گروه موجب افزایش تقاضا برای نمایشهای غربی در روسیه شد. سرانجام در سال ۱۷۳۵ فرانچسکو آرایا(۱۲۴)، آهنگساز اپرای ناپلی، و در سال ۱۷۳۸ ژان باتیست لانده(۱۲۵) استاد رقص و بنیانگذار باله‌ی روسی، به روسیه رفتند. در ۱۷۴۰ نیز



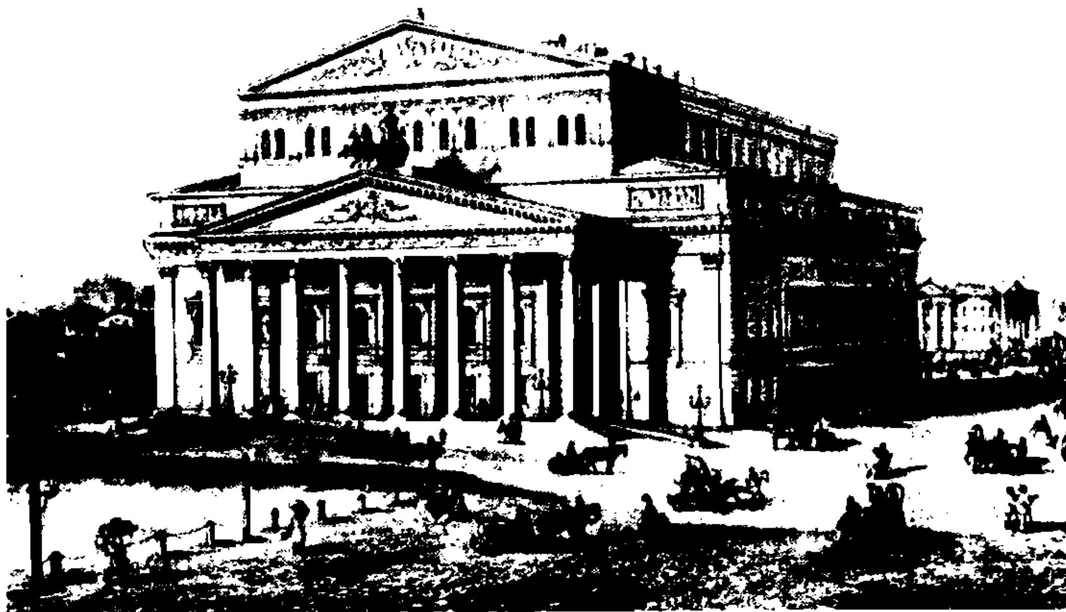
تصویر ۴۶.۱۳. «ه» تئاتر بولشوی، پطروفسکی، در ۱۸۲۵.

گروه نوبیر از آلمان به سنت پترزبورگ دعوت شد، اما به واسطه‌ی مرگ ملکه آنا خیلی زود بازگشت.

در دوران سلطنت ملکه الیزابت (سلطنت ۱۷۴۱ ـ ۱۷۶۲) گروههای ایتالیایی و فرانسوی برای کسب برتری در تئاتر درباری‌ی روسیه به رقابت می‌پرداختند. سرانجام شرکتی فرانسوی برای هفته‌ای دو نمایش، و شرکتی ایتالیایی برای اجرای اپراهای مجلل استخدام شدند. در ۱۷۵۰ دربار روسیه در جریان آخرین رویدادهای غربی قرار می‌گرفت، اما هنوز تئاتر عمومی و مجموعه‌یی نمایشی که درامهای بومی نشان دهد در کار نبود.

حوالی ۱۷۵۰ تحولاتی چند موجب پیدایش دوران تازه‌ای در تئاتر روسیه شد. نخست، یك درام نویس با استعداد روسی، آلکساندر سوماروکف(۱۲۶) (۱۷۱۷ ـ ۱۷۷۷) آغاز به نوشتن نمایشنامه‌هایی با داستانهای روسی کرد، و این نمایشنامه‌ها را به شیوه‌ی نئوکلاسیك فرانسوی به صحنه برد. تراژدیها و کمدیهای طنزآمیز او آغاز مکتب کلاسیك روسی را نوید داد. در ۱۷۴۹ پس از آن که دانشجویان مدرسه‌ی نظام نمایشنامه‌ی خورف(۱۲۷) (۱۷۴۷) اثر سوماروکف را با موفقیت به صحنه بردند بر آن شدند تا آثار دیگر او را نیز اجرا کنند.

رشته حوادث دیگری در ۱۷۵۰ فیودور وُلکُف(۱۲۸) (۱۷۲۹ـ۱۷۶۳) پسر یك بازرگان روسی را که در سنت



تصویر ۴۷.۱۳. «ه» نمای بیرونی‌ی تئاتر بولشوی پس از بازسازی در سده‌ی نوزدهم.

پترزبورگ با تئاتر آشنا شده بود بر آن داشت تا نمایشهایی در شهر خود یاروسلاو ترتیب دهد. وی با اعضای خانواده و دوستانش گروهی تشکیل داد و انباری را به صورت تئاتر در آورد. نمایشهای او با چنان اشتیاقی روبرو شدند که او بزودی محل مناسبتری را انتخاب کرد، و در ۱۷۵۲ در آنجا برای ملکه نمایش داد. ملکه خشنود از فعالیتهای این گروه، برخی از بازیگران آن را به فرهنگستان اشراف فرستاد تا پس از تعلیمات بیشتر برای عموم نمایش دهند. بنابراین محققانِ تئاتر، ولکف را پایه گذار تئاتر حرفه‌ای در روسیه می‌شناسند.

تحول بعدی در سال ۱۷۵۶ رخ داد، و آن هنگامی بود که ملکه‌ی روسیه یك تئاتر دولتی ویژه‌ی نمایشهای روسی ساخت. در این تئاتر گروهی که اکثراً متشکل از بازیگران ولکف بودند نمایش می‌دادند و یکی از مقامات درباری مسؤول نظارت بر آن شد. دربار کمك هزینه‌ای بالغ بر ۵،۰۰۰ روبل برای این شرکت در نظر گرفته بود، و در مقایسه با ۲۰،۰۰۰ روبلی که به گروه فرانسوی و ۳۰،۰۰۰ روبلی که به گروه ایتالیایی اختصاص داده بود بسیار ناچیز می‌نمود. نمایشنامه‌های روسی توسط دربار ممیزی و کوتاه می‌شدند تا در مقابل طبقه‌ی متوسط اجرا شوند.

در دوران کاترین دوم (سلطنت ۱۷۶۲ـ۱۷۹۶) تئاتر در سراسر روسیه متداول شد. در این دوره تعداد

نمایشنامه نویسان افزایش یافت و معدودی از آنها به شهرت رسیدند. رهبری‌ی تئاتر روسیه از سوماروکف به دامادش یا کف کنیاژنین[149] (۱۷۴۲_۱۷۹۱) منتقل شد و کنیاژنین پس از ۱۷۶۹ هفت تراژدی و تعدادی کمدی براساس اصول نئوکلاسیك نوشت. بهترین درام نویس روسی در سده‌ی هجدهم دنیس فُن‌ویزین[150] (۱۷۴۵_۱۷۹۲) نام دارد. او نوشتن نمایشنامه را از ۱۷۶۱ آغاز کرد، و در سال ۱۷۶۶ با نمایشنامه‌ی **فرمانده‌ی لشکر**[151] نخستین موفقیت خود را کسب نمود. این نمایشنامه‌ی طنزآمیز درباره‌ی مردم تازه به دوران رسیده‌ای است که همه‌ی مظاهر اروپای غربی را با دیده‌ی تحسین می‌نگرند و همه‌ی مظاهر روسی را نفی می‌کنند. فن ویزین با نمایشنامه‌ی **صغیر**[152] (۱۷۸۱)، که تصویری طنزآمیز از مردمان نجیب و خشن روستایی است، به محبوبیت پایداری رسید.

در این دوره غالب مجموعه‌های نمایشی در روسیه ترجمه‌ی نمایشنامه‌های کشورهای دیگر بودند، و در دهه‌ی ۱۷۶۰ با معرفی‌ی آثار دیده‌رو، دِتوشه، مرسیه، لیلو، لسینگ، و بومارشه، تراژدی‌ی محلی و کمدیهای احساساتی محبوبترین شکل نمایشی در روسیه شدند، و نمایشنامه‌های موزیکال به روال بالاد اپرای انگلیسی و اپرا کمیك فرانسوی طرفداران بی‌شماری یافتند. محبوبترین نمایشنامه‌ی موزیکال در این دوره **آسیابان، جادوگر، حقه باز، و دلال**[153] (۱۷۷۹) نوشته‌ی آ. آبلـه سیمُف[154] (۱۷۴۲_۱۷۸۳) بود که تا سده‌ی نوزدهم بازار تئاترهای روسی را گرم نگه داشت.

در دوران کاترین دولت نظارت شدیدی بر تئاتر اعمال می‌کرد. همه‌ی نمایشنامه‌ها به شدت ممیزی می‌شدند و تئاترهایی با کمك مالی‌ی دربار و دولت، طبق قوانین دربار گشایش یافتند. با آن که اشراف هنوز تنها از نمایشهای اپرایی حمایت می‌کردند، گروههای تئاتری نیز امنیت شغلی‌ی بیشتری یافتند. در سال ۱۷۷۶ گروهها عضو می‌پذیرفتند، و پس از ۱۷۸۹ سالی چهار نمایش انتفاعی اجرا می‌کردند. در ۱۷۷۹ یك مدرسه‌ی بازیگری گشایش یافت، و در دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاتر دولتی‌ی دیگری در سنت پترزبورگ ساخته شد. این شرکتها عموماً طبق همان شیوه‌ی «رشته‌ی حرفه‌ای» رایج در فرانسه اداره می‌شدند. یك سند دولتی از ۱۷۶۶ این رشته‌ها را بدین ترتیب ضبط کرده است: بازیگران نقش اول، دوم، و سوم، پدران نجیب زاده، پدران کمیك، شخصیتهای محلی نقش اول و دوم؛ منادیان اخلاق، منشیان، معتمدان، بازیگران زن نقش اول و دوم در تراژدی و کمدی، خدمتکاران درجه‌ی اول و دوم، زنان پیر، و ندیمگان.

پس از مرگ وُلکف در ۱۷۶۳ ایوان دیمیترُفسکی[155] (۱۷۳۴_۱۸۲۱) مشهورترین بازیگر روسی کار خود را با گروه وُلکف در یاروسلاو آغاز کرد. وی در سال ۱۷۶۵ و ۱۷۶۷ به خارج سفر کرد، و گفته می‌شود در آنجا شیوه‌های بازیگری‌ی مشاهیری چون کلاریون، لوکِن، و گاریك را فرا گرفت. پس از ۱۷۸۷ ایوان بسیار کم در صحنه ظاهر می‌شد، اما نفوذ او به عنوان معلم بازیگری بسیار زیاد بود. در ۱۷۹۱ به عنوان ناظر همه‌ی نمایشهای دولتی در روسیه برگزیده شد. ایوان بازیگری دقیق بود که هر حرکتی را از پیش طراحی می‌کرد، و در نمایشهای کلاسیك مجرب‌تر بود. یاکف شوشِریـن[156] (۱۷۵۳_۱۸۱۳) یکی دیگر از بازیگران مشهور روسی در اوایل سده‌ی نوزدهم به واسطه‌ی ایفای نقشهای مهیج و شورانگیز مشهور شد،



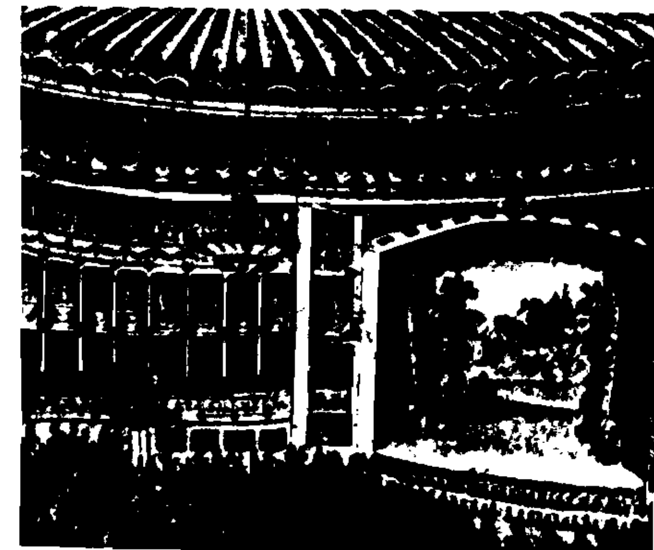
تصویر ۴۸.۱۳. (●) پس‌زمینه‌ی یك اپرا در روسیه در اواسط سده‌ی نوزدهم.

و بین سالهای ۱۷۸۷ و ۱۸۱۰ محبوبترین بازیگر تئاتر سنت پترزبورگ به شمار می‌رفت.

در پایان سده‌ی هجدهم شرکتهای سیار نمایشی به همه‌ی شهرهای بزرگ روسیه سفر می‌کردند. در این دوره تئاترهای خصوصی‌ی بسیاری ساخته شدند که برخی از آنها نمایشهای عمومی ترتیب می‌دادند، و تعدادی نیز متعلق به اشراف، و ویژه‌ی تأمین سرگرمی برای حلقه‌ی نجیب زادگان بودند. معدودی از این نمایشگران عمومی به موفقیت رسیدند، و برخی از آنها گاه نمایشهایی در مسکو می‌دادند. پس از شکست گروههای حرفه‌ای که تنها از ۱۷۵۹ تا ۱۷۶۱ دوام آورده بودند، تا سال ۱۷۸۶ هیچ گروه حرفه‌ای دیگری به وجود نیامد، و در این سال م. ای. مدوکس[157] گروهی تشکیل داد، و توانست تا ۱۷۹۶ گلیم خود را از آب بیرون بکشد. تا سده‌ی نوزدهم هیچ تئاتری با کمك مالی‌ی دولت در مسکو ساخته نشد.

غالب تئاترهای خصوصی توسط مالکان عمده و در زمینهای آنان ساخته و اداره می‌شدند. پس از آن که کاترین دوم اشراف را به حمایت از هنر ترغیب کرد و آن را نشانه‌ی روشنفکری تلقی نمود، بسیاری از نجیب زادگان آغاز به ساختن تئاترهای خصوصی کردند. غالب این تئاترها از رعایای خود به عنوان بازیگر استفاده می‌کردند.

برخلاف دیگر کشورهای اروپایی، که پس از



تصویر ۴۹.۱۳. نمای داخلی‌ی تئاتر بولشوی در سنت پطرزبورگ در اواخر سده‌ی هجدهم. برگرفته از یك گراوور معاصر.

رنسانس رابطه‌ی سرف داری (ارباب و رعیتی) در آنها منسوخ شده بود، در روسیه این نظام تازه در سده‌ی شانزدهم تثبیت شد، و در این دوره قوانینی وضع شد که کشاورزان را وابسته به زمین و جزء املاك صاحبان زمین می‌شناخت. از آن پس اساس اقتصاد روسیه متکی بر این اصل گردید چنان که ثروت یك مالك را با تعداد کشاورزانش می‌سنجیدند. در پایان سده‌ی هجدهم بسیاری از اشراف کشاورزان خود را برای نمایشهای تئاتری تربیت می‌کردند. بنابراین اشراف نه تنها صاحب تئاتر که مالك بازیگران خود نیز محسوب می‌شدند. در ۱۷۹۷ تنها در مسکو هفده گروه نمایشی از این دست وجود داشت که بسیاری از آنها از نظر کیفی با تئاترهای دولتی رقابت می‌کردند. شاهزاده یوسوپف[۱۵۸] که ارباب ۲۱,۰۰۰ کشاورز بود، خود یك مدرسه‌ی تئاتری‌ی مستقل تأسیس کرد. کنت پتر شرمِتیف[۱۵۹] سه تئاتر مستقل ساخت که یکی از آنها سه طبقه غرفه‌ی خصوصی داشت و گروه بزرگ او از ۲۳۰ عضو تشکیل شده بود. شرمتیف نمایندگی‌یی در پاریس داشت تا او را در جریان آخرین تحولات نمایشی در اروپای غربی بگذارد. نمایشهای او به خاطر تجمل و زرق و برق مشهور بودند و خانواده‌ی سلطنتی، اشراف درجه‌ی اول، و مقامات خارجی برای دیدن نمایشهای او می‌رفتند. گاهی مالکان عمده شرکت خود را می‌فروختند، یا آن را برای نمایشهای عمومی اجاره می‌دادند. مهمترین شرکتهای رعیتی بین سالهای ۱۷۹۰ و ۱۸۱۰ فعال بودند، اما برخی از آنها تا دوران الغای قانون سرف داری (ارباب و رعیتی) در ۱۸۶۱ نمایش می‌دادند.

تئاتر روسی در سال ۱۸۰۰ پایگاه نسبتاً محکمی برای خود کسب کرده بود، و تعدادی درام نویس برجسته‌ی روسی پدیدار شده بودند که غالب نمایشهای آنها تقلید از شیوه‌های فرانسوی و ایتالیایی بود، اما زمینه‌ی تحولات آینده به وضوح به چشم می‌خورد. پس از سال ۱۸۰۰ تئاتر حرفه‌ای در سراسر اروپا گسترده شد، اما تئاتر روسیه تا سده‌ی نوزدهم به شکوفایی‌ی نهایی‌ی خود نرسید.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

مطالعه‌ی تاریخ تئاتر را می‌توان با کسب معلوماتی در جغرافیا گسترش بیشتری داد، زیرا جغرافیا علاوه بر موضوعهای دیگر، با وضعیت سرزمینها (از جمله رودها، جلگه‌ها، و کوهها) و شرایط حاکم بر زندگی‌ی اقتصادی‌ی کشورها (از جمله خاك، آب و هوا، و منابع طبیعی) نیز سر و کار دارد. این عوامل در تاریخ تئاتر حایز اهمیتند، زیرا تقسیم قلمروها به واحدهای سیاسی، تقسیم جمعیت و ثروت، و مشکلات سفر تأثیری جدی بر شرایط تئاتری در کشورها می‌گذارد. شاید در هیچ دوره‌ای همچون آلمانِ سده‌ی هجدهم شرایط جغرافیایی اینهمه بر تئاتر آن اثر نداشته باشد. بروفورد در سده‌ی هجدهم درباره‌ی آلمان چنین می‌نویسد:

> آلمان در این دوره... یك ایالت واحد و ملی نبود، بلکه... اتحادیه‌ای (کنفدراسیون) سست از ایالات گوناگون محسوب می‌شد، و مرزها و ضوابط آن چنان پا در هوا بودند که سخن گفتن از «آلمان» در این دوره از بسیاری جهات گمراه کننده خواهد بود.... این [پراکندگی‌ی عمومی] علل کلی‌ی بسیاری داشت... اما آنچه کمتر از همه مورد بحث قرار گرفته شرایط جغرافیایی‌ی منطقه است. کثرت مرزها در داخل و فقدان حصارهای مشخص طبیعی برای تعیین مرزها، ایجاد قدرت مرکزی در آلمان را بسی مشکلتر از انگلستان و فرانسه می‌ساخت.... (ص ۱_۲)

بروفورد سپس وسعت این پراکندگی، دولتها، وقدرت این ایالات متعدد را در قلمروی ژرمنی توضیح می‌دهد:

> [در این مناطق] شاهان اتریش و پروس در سطح شاهان اروپایی بودند، و شاهزادگان منتخب، ۹۴ ولیعهد روحانی و غیرروحانی، ۱۰۳ کنت، ۴۰ اسقف، ۵۱ شهر آزاد، و در مجموع ۳۰۰ «قلمرو»ی مستقل، هر یك امتیازات خاندان خود را داشتند، و هیچیك از آنها قرابتی با یکدیگر احساس نمی‌کردند. (ص ۷).

و. هـ. بروفورد[۱۶۰]، آلمان در سده‌ی هجدهم[۱۶۱] (کمبریج: نشر دانشگاه کمبریج ۱۹۶۵).

در اوایل سده‌ی هجدهم شاهان ژرمنی خود را بی‌نیاز از درام محلی و بومی می‌دانستند، از اینرو تئاتر منزلتی نداشت، چنانکه در این گزارش از کنراد اِکُف می‌بینیم:

> گروههای سیار حقه باز در سراسر آلمان از بازار

مکاره‌ای به بازار دیگر می‌رفتند و انبوه مردم را با فارسهای مبتذل خود سرگرم می‌کردند... نمایشنامه و نمایش هر دو مسخره بود. یکی از نمایشهایی که همه جا اجرا می‌شد آدم و حوا[۱۶۲]، یا هبوط نخستین انسانها[۱۶۳] نام داشت.... من یکی از این نمایشها را در استراسبورگ دیده‌ام. یك حوّای چاق، که لباس تنگ و زمختی به رنگ پوست انسان می‌پوشید، و برگ انجیر کوچك و توری مانندی به جلوی آن می‌چسبانید.... لباس آدم نیز همانقدر مسخره بود، و خدا، در لباس بلند قدیمی ظاهر می‌شد... لحظه‌های کمدی را شیاطین ایجاد می‌کردند.... این نمایشنامه‌های قدیمی‌ی آلمانی... کامل نبودند.... بازیگران فقط یك برنامه‌ی کار (سناریو) در دست داشتند، و نمایش بکلی بدیهه سازی بود. هانسوورست در این نمایشها میدان زیادی برای شیرینکاری داشت... تماشاخانه‌ها را نیز یك کلبه‌ی چوبی‌ی رقت آور تشکیل می‌داد؛ دکورها هم دردناك بودند... خلاصه این تئاتر نمونه‌ی تفریح مردم عامی بود.

نقل از کتاب کارولین نوبر و پارانش[۱۶۴] اثر ف. ج. فن ردن ـ اِسپِك[۱۶۵] (لایپزیگ، ۱۸۸۱) ص ۳۷.

در چنین شرایطی شاهان ژرمنی اپراهایی به راه می‌انداختند که با مجلل‌ترین اپراهای اروپایی برابری می‌کرد. در ۱۷۱۶ امپراتور چارلز ششم، به مناسبت تولد پسرش، اپرای آنجلیکا فاتح آلسینا را در فضای خارجی، و در پارك فاووریت در وین برپا کرد. صحنه‌ی این نمایش باشکوه را فردیناندو و جوزپه بی‌بیه‌نا طراحی کرده بودند (ر. ك. فصل ۱۱.) در اینجا گزارش یك شاهد عینی از این نمایش از نامه‌ی خانم ماری وُرتلی مونتاگو[۱۶۶] نقل می‌شود:

تاکنون چیزی به این عظمت در تئاتر دیده نشده است؛ به من گفتند دکور و لباسهای این نمایش سی هزار لیره‌ی استرلینگ هزینه برداشته است، و این به راحتی باور کردنی بود. صحنه بر روی یك ترعه‌ی وسیع ساخته شده بود و در آغاز پرده‌ی دوم این صحنه به دو قسمت تقسیم می‌شد، به طوری که در میان این دو قسمت آب ترعه پیدا بود. در این موقع دو ناوگان کوچك طلایی وارد می‌شدند، و یك نمایش جنگی بین آن دو آغاز می‌شد... اپرا داستان افسون شدن آلسینا بود، و امکان می‌داد تا تغییر صحنه‌های بسیار متنوعی توسط دستگاههای ماشینی صورت گیرد که با سرعت حیرت آوری انجام می‌شد. این تئاتر آنقدر بزرگ بود که همه‌اش قابل رؤیت نبود، و لباس بازیگران در منتهای شکوه و گشاده دستی، به تعداد صد و هشت دست دوخته شده بود. هیچ تئاتری در دنیا قادر به نمایش چنین دکورهایی نیست.

نامه‌های خانم ماری ورتلی مونتاگو[۱۶۷] (لندن، ۱۸۶۱) جلد اول، نامه به الکساندر پوپ[۱۶۸]، به تاریخ ۱۴ سپتامبر ۱۷۱۶.

لسینگ، نخستین منتقد و درام نویس آلمانی، که در تغییر سلیقه‌ی مردم آلمان نسبت به ضوابط نئوکلاسیك سهم بسزایی داشته است به گُتشد و پارانش پیوست. او در شماره‌های آخر مجله‌ی درام شناسی‌ی هامبورگ (۱۷۶۷ـ۱۷۶۹) نظرگاههای خود را بدین صورت خلاصه کرده است:

خود را موظف می‌دیدیم... برخی از مهمترین الگوهای تئاتر فرانسوی را بررسی کنم، زیرا گفته می‌شد که این تئاتر خود را کاملاً با قوانین ارسطو

تطبیق داده است. به ما آلمانیها می‌گفتند که فرانسویها به کمك این قوانین تئاتر خود را به درجه‌ای از کمال رسانده‌اند که قادرند تئاتر کشورهای جوان را به دیده‌ی تحقیر بنگرند. مدت زیادی ما بر این عقیده بودیم که اگر شعرای ما دنبال فرانسویان بروند مثل این است که از قواعد باستانی تقلید کرده باشند.

پیداست نمی‌توانستیم تا ابد با این پیشداوریها خود را بیازاریم. خوشبختانه این عقیده زمانی در من بیدار شد که فرانسویها با چند نمایشنامه‌ی انگلیسی چرتشان گرفت؛ و ما سرانجام دریافتیم که تراژدی می‌تواند راهی کاملاً متفاوت با کرنی و راسین را بپیماید... باید گفت هیچ ملتی به اندازه‌ی فرانسویها درام باستانی را بد نفهمیده است.

گوتهولد افرائیم لسینگ، درام شناسی‌ی هامبورگ، ترجمه‌ی هلن زیمرن[۱۶۹] (نیویورك: کتابخانه‌ی بُن، ۱۸۹۰).

ف. ل. شرودر بزرگترین بازیگر آلمانی در سده‌ی هجدهم، از جمله کسانی بود که مکتب «واقعگرا»ی آلمانی را در بازیگری تثبیت کرد. شرحی را که بر استانده‌های خود داده است در اینجا می‌آوریم:

به گمان من تنها بازیگری به هنر واقعی نزدیك می‌شود که قادر باشد نقش خود را چنان جذب کند که هیچ عنصر بیگانه‌ای در شخصیت مخلوق او وجود نداشته باشد. این امر به معنای خلق تیپ نیست، بلکه منظور آن است که بازیگر شخصیت مورد نظر را به وسیله‌ی عناصری فردی که از طریق تجربیات شخصی بدان رسیده از شخصیتهای مشابه او متمایز سازد... من می‌کوشم با هیچ آینه‌ای جز حقیقت مشورت نکنم، و گمان می‌کنم تنها بدین طریق قادر خواهم بود قضاوتی منطقی از شخصیت انسانی به دست دهم.

ف. ل. و. مه‌یر، فریدریش لودویگ شرودر، جلد اول، ص ۳۳۷، برگرفته از تاریخ هنرهای نمایشی[۱۷۰]، نوشته‌ی کارل مانتسیوس[۱۷۱]، جلد اول (لندن، ۱۹۰۹)، ص ۱۶۳.

در پایان سده‌ی هجدهم، به واسطه‌ی وجود گوته و شیلر، تئاتر وایمار یکی از مشهورترین تئاترهای آلمانی شد. گوته در یکی از گفتگوهای خود با آکرمان برخی از شیوه‌هایی را که کلاسیسیسم وایمار بر آنها متکی است چنین توضیح داده است:

صحنه پردازی‌ی باشکوه، و لباسهای پر زرق و برق توجه مرا جلب نمی‌کند، اما... نمایشنامه‌های خوب چرا.... من با بازیگرانم به طور مداوم و خصوصی ارتباط داشتم، همیشه در روخوانی‌ی نمایشنامه‌ها شرکت می‌جستم، و قسمتهای مربوط به هر بازیگر را برایش توضیح می‌دادم؛ در تمرینات اصلی شرکت می‌کردم، و برای اصلاح کار بازیگران با آنها صحبت می‌کردم؛ هرگز از اجرای نمایشی غیبت نمی‌کردم، و روز پس از اجرا هر چیزی را که به نظرم نادرست می‌آمد اشاره می‌کردم.

گفتگوهای گوته با آکرمان و سوره[۱۷۲]، ترجمه‌ی جان آکسنفورد[۱۷۳] (لندن، ۱۸۷۴)، تاریخ ۲۲ مارس ۱۸۲۵.

دو بازیگر به نامهای پیوس آلکساندرولف[۱۷۴]، و کارل فرانتس گرونر[۱۷۵] که زیر نظر گوته کار کرده بودند دریافتهای خود را از مربی‌ی خود تدوین کرده‌اند. این نوشته‌ها بعدها توسط آکرمان تنظیم، و به نام «قواعد بازیگری»ی گوته چاپ شد. از میان نود و نه قاعده چند تا را نقل می‌کنیم:

۳۵.... بازیگر نه تنها می‌بایست طبیعت را تقلید کند، بلکه باید قادر باشد آن را به شکلی آرمانی ارائه دهد... و حقیقت و زیبایی را به وحدت برساند.

۳۶.... بازیگر باید بتواند اندامهای خود را کاملاً در مهار خود بگیرد تا بتواند به تناسب نیازهای نمایش آزادانه، هماهنگ، و با متانت از آنها استفاده کند.

۳۹. بازیگران نباید چنان در مقابل یکدیگر ظاهر شوند که گویی شخص سومی ناظر آنها نیست، اینگونه طبیعی بودن نادرست است. آنها هرگز نباید نیمرخ یا پشت خود را مقابل تماشاگران بگیرند....

۹۱. این قواعد در درجه‌ی اول هنگامی باید رعایت شوند که بازیگران نقش نجبا و شخصیتهای ممتاز را بازی می‌کنند....

یوهان ولفگانگ فُن گوته، **مجموعه‌ی آثار**[۱۷۶] جلد چهلم (وایمار، ۱۹۰۱). ترجمه‌ی کامل و جداگانه‌ی قواعد بازیگری را در **فصلنامه‌ی سخن**[۱۷۷]، شماره ۱۳ (۱۹۲۷)، ص ۲۴۷ ـ ۲۵۶، و ۲۵۹ ـ ۲۶۴ بیابید.

زیرنویسهای فصل سیزدهم

۱. Francesco Santurini.
۲. Dresden
۳. Gotha
۴. Jesuit (ژزوییت)، پیروان کلیسای کاتولیك رومی. سازمانی بسیار منضبط، و وابسته به پاپ. پیروان این مذهب، باید پانزده سال در مراتب مختلف مذهبی و عرفانی تعلیم ببینند، تا از مراحل سه گانه‌ی تقوی، فقر و اطاعت بگذرند. مبلغین مسیحی در کشورهای دیگر غیرمسیحی از میان این فرقه برخاسته‌اند. م.
۵. The Society of Jesus
۶. استاد ادبیات علاوه بر ادبیات لاتین علم بدیع، معانی، و فصاحت نیز آموزش می‌داد. م.
۷. Terence Stage، ر. ك. جلد اول.
۸. Treatise on Perspective
۹. Dubrevil
۱۰. Pictorial and Architectural Perspective.
۱۱. Pozzo
۱۲. Dissertation on Stage Acting
۱۳. Lang
۱۴. Jakob Bidermann
۱۵. Cenodoxus
۱۶. Jakob Balde
۱۷. Jephtias
۱۸. Jakob Masen
۱۹. Androphilus
۲۰. Pietas Victrix
۲۱. Maxentius
۲۲. Robert Browne
۲۳. John Spencer
۲۴. John Green
۲۵. John Posset
۲۶. Stockfish
۲۷. Pickelherring
۲۸. George Jolly
۲۹. Carl Andreas Paulsen
۳۰. Johannes Velten
۳۱. Hauptaktion
۳۲. Haupt-und-Staatsaktion
۳۳. Nachspiel
۳۴. Hanswurst
۳۵. Joseph Anton Stranitsky
۳۶. Ruff
۳۷. Karntnertor
۳۸. Johann Christoph Gottsched
۳۹. Andreas Gryphius
۴۰. Daniel Caspar Von Lohenstein
۴۱. Carolina Neuber
۴۲. Johann Caspar Haacke
۴۳. Carl Ludwig Hoffman
۴۴. burlesque، نمایشهایی که در آن درامهای مرسوم و جدی، یا شخصیتهای سرشناس روز را به باد هجو و استهزا می‌گرفتند، و به اصطلاح ادای آنها را در می‌آوردند. این شکل نمایشی در سده‌ی نوزدهم دچار تغییراتی شد، زیرا بسیاری از تماشاگران سده‌ی هجدهم موضوع مورد استهزا را نمی‌شناختند. این اصطلاح ضمناً به نمایشهای بی‌بند و بار و مسخره و بی‌معنی که فقط به منظور خنداندن و شلوغ کردن اجرا می‌شوند نیز اطلاق می‌شود. م.

۴۵. The Dying Cato
۴۶. The German Stage
۴۷. Johann Friedrich Schönemann
۴۸. Sophie Schröder
۴۹. Konrad Ackermann
۵۰. Konrad Ekhof
۵۱. Schwerin
۵۲. Heinrich Koch
۵۳. Sophie Hensel
۵۴. Friedrich Schröder
۵۵. Johann Friedrich Löwen
۵۶. Abel Seyler
۵۷. Hamburg Dramaturgy
۵۸. Johann Elias Schlegel
۵۹. Hermann
۶۰. C.F. Gellert
۶۱. Gotthold Ephraim Lessing
۶۲. The Young Scholar
۶۳. Miss Sara Sampson
۶۴. Minna von Barnhelm
۶۵. Emilia Galotti
۶۶. Nathan the Wise
۶۷. Alexandrine، بحری عروضی، که هر مصراع آن ۱۲ یا ۱۳ ضرب دارد. این نام احتمالاً از اشعاری گرفته شده که در سده‌ی دوازدهم و سیزدهم درباره‌ی اسکندر سروده می‌شد. م.

۶۸. Sturm und Drang
۶۹. Goetz von Berlichingen
۷۰. Jacob M.R. Lenz
۷۱. The Tutor
۷۲. The Soldiers
۷۳. Heinrich Leopold Wagner
۷۴. The Child Murderess
۷۵. Johann Anton Leisew itz
۷۶. Julius von Tarent
۷۷. Friedrich Maximilien Klinger
۷۸. Friedrich Schiller
۷۹. The Robbers
۸۰. Fiesko
۸۱. Intrigue and Love
۸۲. Jean Jacques Rousseau، فیلسوف و متفکر اخلاق گرای سده‌ی هجدهم فرانسوی، که تأثیر زیادی بر تفکر سیاسی، اجتماعی و ادبی زمان خود داشته است. وی معتقد بود که انسان فی‌نفسه خوب و آزاداندیش است، اما ازهنگامی که اجتماعی شد سقوط کرد. او معتقد است وظیفه‌ی تعلیم و تربیت آموزش دادن نیست، زیرا انسانها و نیازهایشان با هم متفاوتند بلکه باید کوشید آنچه در ذات انسان نهفته است استخراج و بارور ساخت. به نظر روسو قوانین اجتماعی باید منتجه‌ی خواست همه‌ی جامعه باشد، و افراد باید به دقت از آن قانون پیروی کنند. م.
۸۳. Subjectivism
۸۴. Expressionism را گاه بیانگرایی نیز ترجمه کرده‌اند. اما این اصطلاح به معنای بیان تجربه و حالات درونی است. گو اینکه «درونگرا» ترجمه‌ی درست این اصطلاح نیست، اما در این جا معنا را بهتر از بیانگرایی می‌رساند. م.

۸۵. Gottfried Prehauser
۸۶. Joseph von Kurz
۸۷. Joseph von Sonnenfels
۸۸. Imperiel and National Theatre
۸۹. Hof-und-Nationalteatre
۹۰. Baron H. Von Dalberg
۹۱. Friedrich Ludwig Schröder
۹۲. Prachtsaal (palais à volonté)، ر. ک.

فصل نهم.
۹۳. Chariot-and-Pole
۹۴. Ritterstücke
۹۵. habit à la romaine
۹۶. Advent، از روزهای مذهبی مسیحیان برای طلب مغفرت و آماده شدن برای کریسمس. مؤمنان در این روز جامه‌های ارغوانی می‌پوشیدند. اولین یکشنبه‌ی ادونت، اولین روز تقویم کلیسایی است. تا سالهای اخیر مسیحیان متدین در این دوره روزه

می‌گرفتند، اما امروزه فقط روحانیان مسیحی روزه می‌گیرند. م.
۹۷. Auguat Wilhelm Iffland
۹۸. Crime from Ambition
۹۹. The Hunter
۱۰۰. August Friedrich von Kotzebue
۱۰۱. Misanthropy and Repentance
۱۰۲. Burg Theatre
۱۰۳. Johann Wolfgang von Goethe
۱۰۴. Werther، آلام ورتر را گوته زمانی نوشت که به خاطر عشق شارلوته بوف قصد خودکشی داشت، و شهرت این کتاب در حقیقت او را نجات داد. م
۱۰۵. Joseph Bellomo
۱۰۶. Iphigenia in Tauris
۱۰۷. گوته پیش از آن نخست وزیر دوک نشین وایمار بود، که بعدها اداره‌ی تئاتر، و سرپرستی بنیاد علمی وایمار را نیز برعهده گرفت. م.

۱۰۸. Franz Fischer
۱۰۹. Friedrich Schiller
۱۱۰. Don Carlos
۱۱۱. Stylized
۱۱۲. Wallenstein's Camp
۱۱۳. The Piccolomini
۱۱۴. Wallenstein's Death
۱۱۵. Mary Stuart
۱۱۶. The Maid of Orleans
۱۱۷. William Tell
۱۱۸. The Brothers
۱۱۹. Terence، ر. ک. جلد اول.
۱۲۰. Caroline Jagemann
۱۲۱. Faust
۱۲۲. Théâtre de la Monnaie
۱۲۳. Chambers of Rhetoric، ر. ک. جلد اول،

فصل پنجم.
۱۲۴. Schouwburg
۱۲۵. Jacob von Campen
۱۲۶. Mansion، ر. ک. جلد اول، فصل پنجم.
۱۲۷. Joost von den Vondel
۱۲۸. Lucifer
۱۲۹. Jeftha
۱۳۰. Maria Stuart
۱۳۱. Gysbrecht Van Aemstel
۱۳۲. René Magnon de Montaigu
۱۳۳. Etienne Capion
۱۳۴. Ludwig Holberg
۱۳۵. Peder Paars
۱۳۶. Jeppe of the Hill
۱۳۷. Erasmus Montanus
۱۳۸. Johan Herman Wessel
۱۳۹. Johannes Ewald
۱۴۰. Rolf Krage
۱۴۱. The Fishermen
۱۴۲. Johann Gottfried Gregory
۱۴۳. Johann Kunst
۱۴۴. Francesco Araia
۱۴۵. Jean-Baptiste Landet
۱۴۶. Alexander Sumarokov
۱۴۷. Khorev
۱۴۸. Fyodor Volkov
۱۴۹. Yakov Kniazhnin
۱۵۰. Denis Fonvizin
۱۵۱. The Brigadier General
۱۵۲. The Minor
۱۵۳. The Miller, The Witchdoctor, ...
۱۵۴. A. Ablesimov
۱۵۵. Ivan Dmitrovsky
۱۵۶. Yakof Shusherin
۱۵۷. M.E. Medox
۱۵۸. Prince Yusopov
۱۵۹. Count Peter Sheremetyev
۱۶۰. W.H. Bruford
۱۶۱. Germany in the Eighteenth Century
۱۶۲. Adam and Eve
۱۶۳. The Fall of the First Men
۱۶۴. Caroline Neuber und Zeitgenossen
۱۶۵. F.J. von Reden-Esbeck
۱۶۶. Mary Worthly Montagu
۱۶۷. The Letters of Lady Mary Worthly Montegu
۱۶۸. Alexander Pope
۱۶۹. Helen Zimmern
۱۷۰. A History of Theatrical Art
۱۷۱. Karl Mantzius

۱۷۲. Conversations of Goethe with Eckermann and Soret
۱۷۳. John Oxenford
۱۷۴. Pius Alexander Wolff
۱۷۵. Karl Franz Grüner
۱۷۶. Werke
۱۷۷. Quarterly Journal of Speech



۱۴
تئاتر اروپا و آمریکا
در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم

سده‌ی نوزدهم شاهد حادترین دگرگونیهای اجتماعی و سیاسی‌ی پس از رنسانس بود. بخش اعظم دوره‌ی ۱۷۹۰ تا ۱۸۵۰ را کشمکشهای میان دو دسته در بر گرفت؛ دسته‌ی اول معتقد به حفظ وضع موجود، و دسته‌ی دوم در تلاش رسیدن به جامعه‌ای دموکراتیک‌تر بودند. در این مبارزه نقش فرانسه حیاتی‌تر از کشورهای دیگر بود، زیرا انقلاب کبیر فرانسه انگیزه‌ی اصلی‌ی این مبارزات محسوب می‌شود.

مطالبه‌ی کم و بیش مسالمت‌جویانه‌ی مشروطیت در فرانسه در سال ۱۷۸۹ به سرعت چهره‌ی حادی به خود گرفت، بویژه هنگامی که کشورهای دیگر از بیم گسترش انقلاب بر علیه فرانسه اعلام جنگ کردند، و خانواده‌ی سلطنتی فرانسه متهم به همکاری با دشمن شد. در ۱۷۹۲ در فرانسه جمهوری اعلام شد، و در ۱۷۹۳ سر از تن لویی شانزدهم جدا کردند. از آن پس «دوره‌ی وحشت» آغاز شد و هزاران نفر محکوم به اعدام شدند، که بسیاری از آنان تنها به صرف بدگمانی یا عدم همراهی با انقلاب کشته شدند. این حمام خون سرانجام در ۱۷۹۵ به پایان رسید، اما در این هنگام غالب رهبران اولیه‌ی انقلاب خود اعدام شده بودند. وقتی حرارت انقلابی فروکش کرد، امور داخلی و خارجی‌ی فرانسه، تا ظهور ناپلئون (۱۷۶۹ -



۱۸۲۱) دچار نابسامانی گشت. در سال ۱۷۹۹ ناپلئون قدرت را در دست گرفت، و توانست نظم را برقرار سازد. در ۱۸۰۴ او را امپراتورخواندند، و بین ۱۸۰۵ و ۱۸۱۲، عملاً فرمانروای همه‌ی اروپا شد. ناپلئون اعضای خانواده، یا سران ارتش خود را در کشورهایی همچون اسپانیا، هلند، و بسیاری از ایالات آلمانی و ایتالیایی بر تخت سلطنت نشاند، و به تدریج وسیعترین امپراتوری‌ی جهان را پس از امپراتوری‌ی روم برپا ساخت. ناپلئون در امپراتوری‌ی گسترده خود اصلاحات بسیاری انجام داد. او امپراتوری‌ی مقدس روم را منحل کرد، از تعداد ایالات آلمانی کاست و تعداد آنها را به ۴۰ ایالت رساند، و در بخشی از اروپای شمالی نظام سرف‌داری را منسوخ کرد.

در ۱۸۱۰ توهم استقرار نظامی دموکراتیک در رؤیای امپراتوری مسخ شد. بسیاری از آنها که ناپلئون را ناجی قلمداد می‌کردند به احساسات ملی‌گرایانه گرویدند، و این احساسات سراسر سده‌ی نوزدهم را در بر گرفت.

پس از سال ۱۸۱۲ چرخ روزگار بر علیه ناپلئون به گردش درآمد. ناپلئون در ۱۸۱۴ در جنگ واترلو شکست خورد؛ در ۱۸۱۵ اندکی خود را بازیافت، و سپس به تبعید دائم محکوم شد. جریانی که پس از آن آمد ضربه‌ی دیگری بر احساسات آزادیخواهی فرود آورد، زیرا کنگره‌ی وین (۱۸۱۴ ـ ۱۸۱۵) بر آن بود تا شرایط سیاسی و اجتماعی‌ی پیش از ۱۷۸۹ را بازگرداند، و‌بی‌میل نبود که مرزهای ملی را تغییر دهد، یا به شرکت کنندگانِ در کنگره قلمروهایی را اعطا کند. نتیجه آن که پس از ۱۸۱۵ سراسر اروپا تحت سلطه‌ی نظامهای سرکوبگر درآمد، و غالب آنها مواظب بودند تا از تکرار تجربه‌ی فرانسه پیشگیری کنند.

پس از ۱۸۱۵ بحران عظیم اقتصادی چهره نمود، زیرا جنگهای ناپلئون منابع مالی‌ی اروپا را به شدت تهی ساخته بود. با اختراع ماشینهای ریسندگی و بافندگی، کشتیهای بخاری، و لوکوموتیو، صنایع بزرگ در اروپا جانشین کارگاههای شخصی و دستی شدند، و کارخانه‌ها مردم را به شهرها کشاندند، و مراکز پرجمعیت شهری به وجود آمد. با آغاز شهرنشینی یک زندگی‌ی محقر و نکبت‌بار شهری پاگرفت، و نیاز به قوانین اجتماعی‌ی پیشرفته‌تر فزونی یافت، و این در حالی بود که حکومتهای محافظه‌کار هرگونه مطالبه‌ی برحقی را پیش‌درآمد انقلابی دیگر تلقی می‌کردند. بنابراین جای شگفتی نیست که در حوالی‌ی ۱۸۳۰ محرومیتهای اجتماعی در سراسر اروپا طغیانهای فراوانی را برانگیخت؛ هر چند این نهضتها غالباً عقیم ماندند، و غالباً نتیجه‌ای جز اعمال فشار و استبداد بیشتر عاید نکردند. پس از یک رشته انقلابات دیگر در ۱۸۴۸ و ۱۸۴۹، سرانجام تغییرات چشمگیری در نظامهای اروپایی پدیدار شد.

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تئاتر در چنین زمینه‌ای به حیات خود ادامه می‌داد. تا حوالی‌ی ۱۸۳۰ رمانتیسم که آرمانگرایانه ندای برابری و زندگی‌ی طبیعی را در می‌داد، بر اندیشه‌های هنری و اجتماعی‌ی اروپا فرمان می‌راند. اما شکست قیامهای ۱۸۳۰، این آرمانگرایی را، که پیش از آن نیز تضعیف شده بود، مضمحل کرد و آن را به واخوردگی و ناامیدی بدل ساخت. پس از آن بدبینی رواج گرفت. حوالی‌ی ۱۸۵۰ جنبش تازه‌ای به نام واقعگرایی جانشین نظرگاه

رمانتیک شد. گواینکه میان سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ رمانتیسم هنوز حاکم بود، اما از کشوری به کشور دیگر، و از دهه‌ای به دهه‌ی دیگر تنوع قابل ملاحظه‌ای را نشان می‌داد.

بنیادهای نظری‌ی رمانتیسم

آرمانهای نئوکلاسیک، مبنی بر اینکه انسان موجودی عقلایی است، و قادر است همه‌ی مسائل خود را از راه عقل حل کند، در سده‌ی هجدهم به تدریج از سکه افتاد، و عقیده‌ای قدیمی تلقی شد، و اعتماد به احساس و غریزه به‌عنوان راهنمای اخلاق و رفتار انسانی جای آنرا گرفت. نویسندگان این دوره، آرمانگرایانه به گذشته‌های دور می‌نگریستند، دورانی که به قول آنها انسان، آزاد از قید و بندهای حاکمان ستمگر، به شیوه‌ای طبیعی زندگی می‌کرد. این تغییرات موجب پیدایش نظرگاهی تازه نسبت به طبیعت انسان و نظریه‌های سیاسی و شکلهای ادبی شدند. غالب این گرایشها در حوالی‌ی ۱۸۰۰ در یک عقیده جمع آمدند و رمانتیسم نام گرفتند.

رمانتیسم به گونه‌ی یک جنبش آگاهانه در آلمان آغاز شد، اما در نهایت بر همه‌ی جهان غرب، با درجات گوناگون، اثر گذاشت. لفظ رمانتیسم، نخست همچون اصطلاحی توصیفی، توسط گروهی از نویسندگان آلمانی در برلن، و در مجله‌ی ادبی‌ی داس آتنائوم[1] (۱۷۹۸ ـ ۱۸۰۰) به کار گرفته شد. این رمانتیکهای آلمانی بعکس هم‌کیشانِ فرانسویشان بر علیه درام کهنه و مرده‌ای برنخاسته بودند، زیرا این جنبش در اوج خلاقیت گوته و شیلر جوانه زده بود. آنها در حقیقت می‌کوشیدند فرایافتهای برخاسته از نویسندگان «توفان و تلاش»، و گوته و شیلر را تبیین کنند و تحول بخشند. آنها همچنین نوشته‌های امانوئل کانت[2] (۱۷۲۴ ـ ۱۸۰۴) و فیلسوفان آرمانگرای (ایدآلیست) دیگر را برای صورت‌بندی‌ی مبانی‌ی نظری‌ی هنر «رمانتیک» آزادانه مورد استفاده قرار می‌دادند.

مبانی‌ی فلسفی‌ی رمانتیسم پیچیده است، اما اصول بنیانی‌ی آن را می‌توان به این صورت خلاصه کرد: نخست، رمانتیکها (بویژه در آلمان) معتقد بودند در پس هر پدیده‌ی زمینی حقیقتی برتر از ظاهر روزمره‌ی اجتماعی و طبیعی‌ی آن نهفته است، زیرا هرچه هست، توسط وجودی مطلق خلق شده است (که خدا، روح، نفس، یا ایده ـ صورت ذهنی ـ خوانده می‌شود). در نتیجه همه‌ی خلقت سهمی در حقیقت ابدی دارد، و همه‌ی چیزها جزئی از کل و نیز جزئی از یکدیگرند. پس حقیقت برحسب هستی‌ای نامتناهی تعریف می‌شد، و نه معیاری محسوس، چنانکه نئوکلاسیکها معتقد بودند.

دوم، از آنجا که همه‌ی خلقت خاستگاه مشترکی دارد، پس مشاهده‌ی دقیق و تمام کمال هر جزء ممکن است بصیرتی از کل آن به دست دهد (که اساساً نگرشی مردمسالارانه[3] است). هر اندازه که چیزی فساد کمتری داشته باشد ـ یعنی، هر چه از طبیعت خود کمتر دور شده باشد ـ حقیقت بیشتری را در بردارد. لذا نویسنده‌ی رمانتیک ترجیح می‌داد طبیعت و انسانِ فاسد نشده‌ی طبیعی را به‌عنوان موضوع خود برگزیند.

و یا انسانی را برگزینند که بر علیه موانع غیرطبیعی در جامعه‌ی ساخت داده شده و دیوانسالار برخاسته است.

سوم، انسان دارای هستی‌ای دوگانه است: جسم و روح، جسمانی و روحانی، فانی و ابدی، متناهی و نامتناهی. انسان به واسطه‌ی ذات دوگانه‌اش، همواره با خویشتن در تضاد است؛ از سویی مجبور به زندگی‌ی جسمانی است، از سوی دیگر روح او در طلب فراتر رفتن از این محدوده است. بنابراین در حالی که آرزوی دست‌یابی به هستی یا جامعه‌یی آرمانی را دارد، خودخواهیها و محدودیتهای دیگرش مانع اویند. در این طرح هنر جای والایی می‌یابد، چون هنر است که به انسان مجال می‌دهد تا «تمامیت» حقیقی‌ی خود را باز یابد. زیرا لحظه‌ی خلاقیتِ هنری و تجربه‌ی زیبایی شناختی، او را موقتاً از محدودیتهای انسانی و هستی‌ی جدا کننده‌ی روزمره‌اش آزاد می‌سازد. هنر قادر است امور فوق محسوس را محسوس گرداند، زیرا حقیقت ابدی و متعالی را صورتی مادی و غیرمجرد می‌بخشد، چنانکه با حواس محدود انسانی قابل درك باشد؛ از طریق این لحظات سرشار از حقیقت ابدی است که انسان امکانات هنری، اجتماعی، و سیاسی ی خود را به تمامی در می‌یابد.

چهارم، برای مشاهده‌ی وحدتِ نهایی در پشت این کثرتِ ظاهری و بی‌پایانِ وجود، تخیلی استثنایی لازم است، که تنها یك هنرمند ممتاز و یك فیلسوف از آن برخوردار است. بنابراین هنر همچون فلسفه دانشی برتر، و هنرمند نیز موجودی برتر است، که قادر است علاقه‌مندانِ دیدن و شنیدنِ هنر را راهنمایی کند.

نگرش رمانتیسم بر آن بود که خوشبختی و حقیقت تنها در قلمرویی روحانی قابل حصول‌اند، و دریافت کامل آن در هستی‌ی زمینی ممکن نیست. بعلاوه، چون روح به‌عنوان بخشی از مطلق، ابدی و نامتناهی است وذهن‌انسان با محدودیتهای زمینی‌اش قادر به دریافت حقیقت در تمامیت آن نیست، بنابراین درام‌نویس رمانتیك تکلیف بسیار سنگینی بر دوش



تصویر ۱.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی بیست و چهارم فوریه، پرده‌ی پنجم، اثر ورنر. برگرفته از کتاب دنیای درام.

داشت، زیرا نه تنها حقیقتِ برتر فراسوی دسترس او قرار دارد، بلکه شهود عمیقی که به او، به عنوان موجودی استثنایی، نسبت داده می‌شود، به تمامی قابل حصول نیست، زیرا ابزارهایی که در اختیار دارد طبیعتاً بسیار محدودند (بر همین میاق جامعه و دولت آرمانی نیز به واسطه‌ی محدودیتهای انسانی به یك توهم بیشتر شباهت دارد تا هدفی دستیافتنی). نیازهای اجرایی‌ی نمایش برای رمانتیکها بسیار دست و پا گیر می‌نمودند، و بسیاری از درام‌نویسان، چون به محدودیتهای صحنه واقف بودند، از نوشتن جزئیات صحنه خودداری می‌کردند، و ترجیح می‌دادند نمایشنامه‌هایی «خواندنی» (یادرام خانگی (۴)) بنویسند، زیرا چنین نمایشنامه‌هایی، فارغ از محدودیتهای اجرایی، قادرند تخیل خواننده را به پرواز درآورند.

با مقدماتی که ذکر شد، نباید انتظار داشت که درام‌نویس رمانتیك وحدت زمان و مکان، تقسیمات درام به کمدی و تراژدی و غیره، منطقی بودنِ ظواهر، و جنبه‌های ناچیز آموزشی‌ی آن را رعایت کنند. آثار شکسپیر از نظر رمانتیکها رهیافتی بسیار نزدیك به هدف آنها داشت، در نتیجه الگوی آنها شد. از نظر بسیاری از نویسندگان رمانتیك شکسپیر به معنای رهایی از محدودیتها تلقی می‌شد، و آنها آثار بی‌سامان و قطعات گسیخته‌ی خود را با استناد به شکسپیر توجیه می‌کردند. این ذهن‌گرایی و فقدان انضباط است که نویسندگان رمانتیك را از گوته و شیلر جدا می‌سازد، وگرنه‌نقاط مشترك فراوانی بین آنها وجود دارد. اگر چه گوته رمانتیسم را «بیمار گونه» توصیف کرده است، اما فاوست با آن میدان عمل گسترده، با تصویری که از ستیزه‌ی ابدی‌ی انسان ترسیم می‌کند، و با کوششی که در احاطه بر هستی‌ای متنوع و نامتناهی به کار می‌برد، تجسم عینی‌ی بسیاری از افکار رمانتیکها و چکیده‌ی بسیاری از افکار خود او و ادبیات آلمانی بین سالهای ۱۷۷۰ و ۱۸۳۰ محسوب می‌شود.

بذر عقاید رمانتیکهای آلمانی به‌تدریج در سراسر اروپا و آمریکا پاشیده شد، هر چند دیگران به‌ندرت آن را به کمال و آگاهی‌ی آلمانیها به کار بستند. به هر حال نمایشنامه نویسی و اجرای نمایش[1] در همه جا به‌تدریج تحت تأثیر این نظرات قرار گرفت، و رمانتیسم بین سالهای ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ فعالیتهای دراماتیك را به زیر سلطه درآورد.

درام رمانتیك در آلمان

در میان رمانتیکهای آلمانی تنها دو تن، شلگل و تیك، عمیقاً به درام پرداخته‌اند. آگوست ویلهلم شلگل (۵) (۱۷۶۷ ـ ۱۸۴۵) از طریق سخنرانیها و مقالات خود نظرگاه رمانتیکها را در آلمان و کشورهای دیگر اروپایی صورت‌بندی کرد و رواج داد. ساموئل تیلر کولریج (۶) در انگلستان، و مادام دو اشتال (۷) از طریق مقالات تازه‌های آلمان(۸) در فرانسه و ایتالیا، نظرات شلگل را رواج دادند. شاید شلگل نخستین منتقدی باشد[2] که کلاسیسم و رمانتیسم را در برابرهم قرار داد، و این نگرش از طریق نفوذ او تقریباً به همه‌ی کشورهای دیگر راه یافت. به نظر شلگل، شکسپیر بزرگترین درام‌نویس همه‌ی اعصار است، و خود هفده نمایشنامه‌ی شکسپیر را به آلمانی ترجمه کرد. ترجمه‌های او و ترجمه‌های دیگری که توسط یاران

حلقه‌ی تیك ـ شلگل از آثار شکسپیر صورت گرفت عمده‌ترین نمایشهایی بودند که در اوایل سده‌ی نوزدهم در مجموعه‌های نمایشی‌ی آلمان اجرا می‌شدند. شلگل در نقدهای خود توجه اندکی به شکل دراماتیك نشان می‌داد، و بیشتر به «حالت(۹)» تراژیك و کمیك می‌پرداخت، زیرا بر آن بود که رهیافتهای دیگر از دل همین حالات برمی‌خیزند. بنابراین از نظر او ماده‌ی اصلی‌ی درام را حالت، احساسات، و شخصیت نمایشی تشکیل می‌داد، و داستانپردازی تمهیدی بود که تنها نویسندگان درجه‌ی دوم را خوش می‌آمد. چنین برخوردی با عناصر دراماتیك افکار منتقدانِ پس از شلگل را تحت نفوذ گرفت، و توجه آنها را از ساختار به تخیل و رؤیا معطوف داشت.

لودویگ تیك(۱۰) (۱۷۷۳ ـ ۱۸۵۳)، پیش از ملاقات با رمانتیکهای آلمانی، عمیقاً تحت تأثیر درام الیزابتی قرار داشت. این علاقه در طول زندگی با او همراه بود، و شاید سهم او در آشنا کردن مردم آلمان با شکسپیر و معاصرانش بیش از هر کس دیگری بوده باشد. تِیك تعدادی «کمدی‌ی خیال‌انگیز(۱۱)» به شیوه‌ی فیابهای گوتزی نوشت که ملهم از افسانه‌ی پریان ، از جمله «کلاه سرخ طلایی»(۱۲)، و « بچه گربه‌ای در چکمه»(۱۳) بودند. این نمایشنامه‌ها بهانه‌ای بودند تا از خلال آنها عقل‌گرایی و آثار نمایشی‌ی سده‌ی هجدهم را به باد استهزا بگیرد. لحن این کمدیها هنوز به‌طور شگفت‌انگیزی تازه می‌نمایند، زیرا گاه و بیگاه از توهمهای دراماتیك جدا شده، توجه ما را به بیان تئاتری و سلیقه‌های امروزی در هنر می‌کشانند. تِیك تراژدی هم نوشته است که شاید قیصر اوکتاویانوس(۱۴) (۱۸۰۲) بهترین آنها باشد. این نمایشنامه که در قرون وسطی اتفاق می‌افتد در باره‌ی تحولات مسیحیت و اتحاد همه‌ی مردم در یك کلیسای جهانی است. حوادث این نمایشنامه به شدت پراکنده و متنوع‌اند، و توسط چهره‌ای استعاری به نام رمانس به هم پیوند می‌خورند. پیش‌درآمد نمایشنامه شهرت زیادی پیدا کرد، زیرا هنگامی که منطق روشن روز در تیرگی‌ی رازآمیز و جادویی‌ی شب محو می‌شود، این پیش‌درآمد طلوع تازه‌ای را نوید می‌دهد. معاصران تِیك این قطعه را به اندازه‌ای شاخص روحیات رمانتیکها می‌شناختند، که آنها را «مردان شفق» خوانده‌اند.

رمانتیکهای پیشاهنگ را رشته‌ای از روابط شخصی به هم پیوند می‌داد، اما هنگامی که آرای آنها گسترش بیشتری یافت از یکدیگر جدا شدند، و با این جدایی رمانتیسم هر روز پراکندگی‌ی بیشتری یافت. نتیجه آن که مورخان امروزی رمانتیکهای آلمانی را به گروههای مختلف، از جمله رمانتیکهای هایدلبرگ، رمانتیکهای برلن، و غیره تقسیم می‌کنند. معدودی از



تصویر ۲.۱۴. (●) لودویك تیك درام‌نویس محبوب آلمانی در سده‌ی نوزدهم.



تصویر ۳.۱۴. (●) هاینریش فُن کلایست درام‌نویس آلمانی در سده‌ی نوزدهم.

آثار رمانتیکها در صحنه اجرا شدند، و تعداد اندکی از آنها مورد توجه مردم آلمان قرار گرفتند. این نهضت در درجه‌ی اول توسط نویسندگان مردم‌پسندی همچون کوتسبو یا نویسندگان «تراژدی‌ی تقدیر»(۱۵) با مردم عادی روبرو شد، زیرا آثار آنان بین ۱۸۱۰ و ۱۸۲۰ مورد توجه بسیار بود. آثار رمانتیك نخست با نمایشنامه‌ی بیست و چهارم فوریه(۱۶) (۱۸۰۹)، نوشته‌ی زاخاریاس ورنر(۱۷) (۱۷۶۸ ـ ۱۸۲۳) به محبوبیت رسید. این نمایشنامه یك رشته حوادث متمایز تراژیك را طرح می‌کند، که همه از فاجعه‌ای در بیست و چهارم فوریه ناشی شده‌اند. این نمایشنامه همچنین موجب گسترش نفوذ شیلر شد، زیرا پیش از آن شیلر می‌کوشید تئاتر را با ادبیات پیوند دهد، و این امر مورد استهزای رمانتیکها بود. در آن زمان محدودیتهای تهیه‌ی چنین آثاری مانع شکوفایی‌ی استعدادهای نویسنده تلقی می‌شد، زیرا اجرای آنها ناممکن می‌نمود. نویسندگان دیگر تراژدی‌ی تقدیر عبارتند از گوتفرید مولنر(۱۸) (۱۷۷۴ ـ ۱۸۲۹) با نمایشنامه‌ی وام(۱۹) (۱۸۱۳)، و ارنست فُن هو والد(۲۰) (۱۷۷۸ ـ ۱۸۴۵) با نمایشنامه‌ی تکچهره(۲۱) (۱۸۲۰).

بهترین درام‌نویس آلمانی در اوایل سده‌ی نوزدهم هاینریش فُن کلایست(۲۲) (۱۷۷۷ ـ ۱۸۱۱) نام دارد. کلایست رابطه‌ی مستقیمی با رمانتیکها نداشت، از اینرو منتقدان با تردید او را در ردیف رمانتیکها قرار می‌دهند. به آثار کلایست در زمان حیاتش توجه چندانی نشد و این سرخوردگی او را به خودکشی کشاند، از اینرو خود اجرای هیچیك از آثارش را ندید. او تا سال ۱۸۲۶، که مجموعه‌ی آثارش توسط تِیك انتشار یافت، ناشناخته مانده بود، اما در ۱۹۰۰ شهرت او از همه‌ی رمانتیکها فراتر رفت، و نمایشنامه‌هایش هنوز هم به‌طور مداوم در مجموعه‌های نمایشی‌ی آلمان اجرا می‌شوند.

مشهورترین نمایشنامه‌های کلایست عبارتند از کوزه‌ی شکسته(۲۳) (۱۸۰۶)، پنته سیلی(۲۴) (۱۸۰۸)، و شاهزاده‌ی هامبورگ(۲۵) (۱۸۱۰). کوزه‌ی شکسته نمایشنامه‌ای تك پرده‌ای است در باره‌ی وکیل مدافعی فالستاف مآب که می‌کوشد شریك جرم بودن خود را در محاکمه‌ای که با حضور او انجام می‌شود پنهان کند. این نمایش از معدود کمدیهای دوران رمانتیك است که هنوز قابل اجراست. پنته سیلی که اساساً مطالعه‌ی روانکاوانه‌ی هوی و هوس و عناصر نامعقولِ موجود در عشق است، در دوران جنگ تروا اتفاق می‌افتد. شخصیتِ خود محور(۲۶) این نمایشنامه، به واسطه‌ی شهوات مهار ناپذیرش در پایان نابود می‌شود. شاهزاده‌ی هامبورگ، شاهکار کلایست، داستان افسر جوانی است که به‌خاطر سرپیچی از مافوق خود

محکوم به مرگ می‌شود، در حالی که سرپیچی‌ی او موجب پیروزی سربازانش شده است. پس از صحنه‌ای که افسرِ محکوم تقاضای بخشش می‌کند، و اقرار می‌کند که سرپیچی‌ی او ناشی از خودخواهی بوده است، بخشیده می‌شود. کلایست در این نمایشنامه نفس‌پرستی را در مقابل ایثار قرار داده است. شاید علت بی‌اعتنایی به کلایست از جانب رمانتیکهای خودآگاه آن باشد که کلایست انسان را غالباً با طبیعتی حیوانی (و نه روحانی) تصویر می‌کرد.

درام ما بعد رمانتیك در آلمان

حوالی‌ی ۱۸۰۵ ـ ۱۸۰۶، هنگامی که آلمان و اتریش به زیر سلطه‌ی ناپلئون درآمدند، تغییراتی در آرای مردم آلمان به وجود آمد. از آن پس افکار ملی‌گرایانه رو به رشد نهادند، و نظام توتُنی[۲۷] دوباره در اذهان آلمانیها جوانه زد. پیداست که در این دوره درامهای ملی‌گرای زیادی نوشته نشد، زیرا که در سالهای تسلط ناپلئون، و حتی پس از آن، ممیزی‌ی شدیدی بر تألیفات اعمال می‌شد. چون نوآوری مورد اعتنا نبود، مجموعه‌های نمایشی به اجرای آثار کلاسیك (از جمله لسینگ، گوته، شیلر، وشکسپیر)، و نمایشهای بی‌زیان از نویسندگانی مثل کوتسبو منحصر شدند. در میان نویسندگانی که محبوبیتی در سطح کوتسبو و ایفلند یافتند ارنست راپاخ[۲۸] (۱۷۸۴ ـ ۱۸۵۲) را می‌توان نام برد. راپاخ پس از ۱۸۲۱، حدود ۱۱۷ نمایشنامه نوشت، و ۱۴ نمایشنامه‌ی تاریخی و مجلل او در دهه‌ی ۱۸۳۰ مجموعه‌های نمایشی‌ی برلن و شهرهای دیگر را به خود اختصاص دادند. درام‌نویسان محبوب دیگر عبارت بودند از شارلوته بیرش ـ فایفر[۲۹] (۱۸۰۰ ـ ۱۸۶۸)، بازیگری که پس از ۱۸۲۸ صحنه را ترك کرد، و به اقتباس از داستانهای معروفی چون گوژپشت نوتردام[۳۰] (۱۸۳۷) برای صحنه، روی آورد؛ فریدریش هالم[۳۱] (۱۸۰۶ ـ ۱۸۷۱)، که درامهای احساساتی و شاعرانه‌ای همچون گریسلدیس[۳۲] (۱۸۳۴) نوشت؛ و ادوارد باورنفلد[۳۳] (۱۸۰۲ ـ ۱۸۹۰) که در نمایشنامه‌هایی مثل اعتراف[۳۴] (۱۸۳۴)، و طبقه‌ی متوسط و رمانتیك[۳۵] (۱۸۳۵) صحنه‌های کنایه‌آمیزی از زندگی‌ی مردم وین را به صورت نمایش در آورد.

در سالهای راکد میان ۱۸۱۵ و ۱۸۳۰، دو درام‌نویس به نامهای گرابه و گریلپارتسر سر بر آوردند. کریستیان دیتریش گرابه[۳۶] (۱۸۱۰ ـ ۱۸۳۶) در دوران حیات خود بکلی نادیده گرفته شد، اما امروزه او را پیشاهنگ تئاتر اکسپرسیونیست، تئاتر حماسی، و تئاتر پوچی می‌شناسند. گرابه برای مبارزه با خوشبینی‌ی سالهای گذشته، در نمایشنامه‌ی کمدی، ساتیر، کنایه و معانی‌ی عمیقتر[۳۷] (۱۸۲۲) ساختاری آشفته را برگزید تا نظرگاه خویش را در باره‌ی جامعه‌ی آشوب‌زده و خودخواه دوران خود بیان کند؛ جامعه‌ای که به کلیشه‌های مندرس و سنن ایستا دل خوش کرده بود؛ در صحنه‌ی نهایی نویسنده خود همچون شخصیتی نمایشی به صحنه می‌آید. در نمایشنامه‌ی دون خوان و فاوست[۳۸] (۱۸۲۹) شخصیتهای اصلی‌ی نمایش را به صورت قطبهای متضاد معاصر خود، یعنی توده و روشنفکر، و زمینی و روحانی، همچون نمادی به کار می‌گیرد. اجرای غالب آثار گرابه مشکل است؛ مثلاً در

نمایشنامه‌ی ناپلئون، یا حکومت صد روزه[۳۹] (۱۸۳۱) نیاز به صحنه‌هایی از مناظر اروپا، و یك لشکر کامل است که به عنوان بازیگر مورد استفاده قرار داده است. در زمان حیاتش تنها یکی از نمایشنامه‌های او اجرا شد، اما پس از سال ۱۸۷۵ آثارش شهرتی پایدار یافتند.

فرانتس گریلپارتسر[۴۰] (۱۷۹۱ ـ ۱۸۷۲) نخستین نمایشنامه‌نویس اتریشی است. با نمایشنامه‌ی نیاکان (اثری که در آن دوران نزد منتقدان در رده‌ی تراژدی تقدیر قرار داده می‌شد) آغاز به کار کرد، و پس از آن به رغم مشکلات مداومی که با سانسور داشت، به طور منظم نمایشنامه می‌نوشت. در سال ۱۸۳۸ پس از توقیف یکی از نمایشنامه‌هایش، خود اجرای بقیه‌ی آثارش را متوقف کرد، از اینرو بسیاری از آثار او در زمان حیاتش به اجرا در نیامدند. آثار او موضوعهای مختلفی را در برمی‌گیرند. نمایشنامه‌های سافو[۴۱] (۱۸۱۸)، و پشم طلایی[۴۲] (۱۸۲۱) دارای موضوعی کلاسیك، صعود و سقوط شاه اوتوکار[۴۳] (۱۸۲۴) و زن یهودی‌ی تولدو[۴۴] (۱۸۳۷) در باره‌ی تاریخ، و نمایشنامه‌ی در ترائوم ایِن لبِن[۴۵] (۱۸۳۴)، که بر اساس نمایشنامه‌ی زندگی رؤیاست اثر کالدرون نوشته شده حاوی‌ی خیالپردازیهای شاعرانه است. گریلپارتسر نخستین درام‌نویس برجسته‌ای است که ناامیدیهای زاییده از کنگره‌ی وین[۴۶] را تصویر کرده است. شخصیتهای اصلی‌ی نمایشنامه‌های او عموماً اشخاص بی‌ریشه‌ای هستند که از جامعه‌ی خود بیگانه شده‌اند. انگیزه‌ی حرکت آنها رسیدن به آرمانهای بزرگ است و در این راه صلح با خویشتن و دیگران را جستجو می‌کنند، اما همواره کارشان به فاجعه می‌کشد. گریلپارتسر بیش از هر نویسنده‌ی معاصر خود، با زبانی شاعرانه بیهودگی‌ی آرمانگرایی‌ی متداول در دوران خود را تصویر می‌کند، و بر آن است که این آرمانگرایی در مقابل نیروهای جامعه و تقدیر تأثیری نخواهد گذاشت.

از هنگامی که استرانیتسکی تیپ هانسوورست را معرفی کرد، طبع اتریشی در نمایشهای محلی و



تصویر ۴.۱۴. (ف) فرانتس گریلپارتسر نویسنده‌ی اتریشی در سده‌ی نوزدهم.



تصویر ۵.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی زندگی یك رؤیاست، پرده‌ی چهارم، که در ۱۸۳۴ در تئاتر بورگ اجرا شد. گراوور از آندره‌آس گیگر. آوشیو عکس، کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین.

دهقانی تجلی یافت، وبه بیان ویژه‌ی خود رسید. این سنت پردوام در سده‌ی نوزدهم با نمایشنامه‌های ریموند و نِستروی به اوج خود رسید. فردیناند ریموند[۴۷] (۱۷۹۰ ـ ۱۸۳۶) از سال ۱۸۲۳ نمایشنامه‌نویسی را برای تئاتر لئوپولد شتاتر[۴۸] (تأسیس در ۱۷۸۱) آغاز کرد، جایی که او خود از ۱۸۱۷ تا ۱۸۳۰ در آن بازی می‌کرد. در آثار او صحنه‌های واقعگرایانه‌ی زندگی‌ی روستایی با نیروهای فوق طبیعی و عناصری از قصه‌های پریان در هم می‌آمیزند. مواد اصلی‌ی نمایشنامه‌های سازنده‌ی هواسنج، و جزیره‌ی جادویی[۴۹] (۱۸۲۳)، و شاه آلپ و مردم گریز[۵۰] (۱۸۲۸) را لهجه‌های محلی، داستانهای محلی، استعاره‌ها و صحنه‌های فارس تشکیل می‌دهند. یوهان نپوموك نستروی[۵۱] (۱۸۰۱ ـ ۱۸۶۲) که بازیگر کمدی بود، نوشتن نمایشنامه را از ۱۸۳۲ آغاز کرد، و غالب آثارش را (که خود نقش اول آنها را ایفا می‌کرد) برای شرکت کارل کارل[۵۲] (۱۷۸۲ ـ ۱۸۵۴) در تئاتر وین[۵۳] نوشت، و خود حدود بیست سال در آنجا کار کرد. آثار نخستین او از جمله روح خبیث سرگردان[۵۴] (۱۸۳۳)، به خاطر وجود نیروهای فوق طبیعی، شبیه به

درامهای سنتی‌ی محلی بودند، اما در نمایشنامه‌های بعدی‌ی خود عناصر افسانه‌ای را کنار گذاشت. نمایشنامه‌ی خانه‌ی پر هیاهو[۵۵] (۱۸۳۷) همزمان داستان چهار خانواده را نشان می‌دهد که هر یك از آنها را پدری با خلق و خوی متفاوت اداره می‌کند. نستروی همچنین فارسهایی با لهجه‌های محلی، و نمایشهایی هجایی نوشته است. تورنتن وایلدر[۵۶] نمایشنامه‌ی دلال محبت[۵۷] خود را بر اساس یکی از آثار نستروی نوشته است. پس از حدود ۱۸۳۵، نستروی محبوبترین نمایشنامه‌نویس وین محسوب می‌شد.

پس از انقلابِ ناکام ۱۸۳۰، نهضت تازه‌ای به نام آلمان جوان سر برآورد، و جنجالیترین نمایشنامه‌های دهه‌ی ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ را عرضه کرد. این نهضت از بسیاری لحاظ فاقد یکدستی و هماهنگی بود، اما بانیان آن در یك نقطه مشترك بودند: ریشخند به رمانتیکهای تجریدی و آرمانگرا. پیروان نهضت تازه بر آن بودند تا سطح آگاهی‌ی جامعه را بالا برند، و با مسائل روزِ معاصر خود در ارتباط نزدیکتری باشند. گوتسکُو و لاوبه رهبران این نهضت در زمینه‌ی درام نویسی بودند. کارل گوتسکو[۵۸] (۱۸۱۱ ـ ۱۸۷۸) کار خود را از ۱۸۳۵ آغاز کرد، اما تا ۱۸۳۹ که نمایشنامه‌ی ریچارد وحشی[۵۹] اجرا شد هیچیك از آثارش به صحنه نرفته بود. این نمایشنامه که در فرانکفورت اجرا شد در باره‌ی شاعری است که با تبعیضات طبقاتی به مبارزه برخاسته است. ماندنی‌ترین نمایشنامه‌ی او اوریل آکوستا[۶۰] (۱۸۴۷) از طریق داستان یك جوان یهودی پیشداوریهای مذهبی را مطرح می‌کند. هاینریش لاوبه[۶۱] (۱۸۰۶ ـ ۱۸۸۴) کار خود را در ۱۸۴۱ با نمایشنامه‌ی موندالِسکی[۶۲] آغاز کرد. بهترین اثر او شاید نمایشنامه‌ی مدرسه‌ی پسرانه‌ی کارل[۶۳] (۱۸۴۶) باشد که درگیریهای شیلر را با دوك وُرتمبرگ مطرح می‌کند (زیرا شیلر از جانب این دوك ممنوع‌القلم شده بود). در این اثر و آثار دیگر از گروه آلمان جوان، مسائل معاصر آلمان با پوشش کمرنگی از داستانهای قدیمی، یا داستانهای کشورهای دیگر مطرح می‌شود. پیداست جمع این هنرمندان با سانسور





تصویر ۶.۱۴. نمایشنامه‌ی طبقه‌ی همکف و طبقه‌ی اول از نستروی. در این تصویر کاربرد دو صحنه‌ی همزمان را می‌توان مشاهده کرد، که یکی بر بالای دیگری ساخته شده است. گراوور از **مجله‌ی تئاتر،** برگرفته از آرشیو عکس، کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین.

شدیدی روبرو بودند، و آثارشان تنها پس از انقلاب ۱۸۴۸ امکان اجرا یافت. در این دوره گوتسکو مشاور ادبی‌ی تئاتری در دِرِسدن، و لاوبه مدیر تئاتر بورگ در وین بودند. به هر ترتیب نویسندگان آلمان جوان به قدری در آثار خود به مسائل روز می‌پرداختند که بزودی نمایشنامه‌هایشان از مجموعه‌های نمایشی‌ی آلمان حذف شدند.

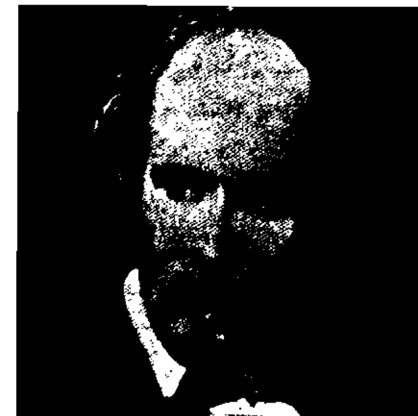
گئورگ بوشنر[۶۴] (۱۸۱۳ ـ ۱۸۳۷) که ارتباط اندکی با نویسندگان گروه آلمان جوان داشت، پایدارترین شهرت را به دست آورد. بوشنر تنها سه نمایشنامه نوشت: مرگ دانتُن[۶۵] (۱۸۳۵)، لئونس ولنا[۶۶] (۱۸۳۶)، که کمدیهایی طنزآمیزند، و وُیتسِك[۶۷] (۱۸۳۶). مرگ دانتون درامی است مرکب از چند بخش، و در «دوران وحشتِ» پس از انقلاب فرانسه اتفاق می‌افتد. شخصیت مرکزی‌ی این نمایشنامه آرمانگرایی است که هدفهای بزرگ خود را حقیر می‌یابد، و می‌ترسد که مبادا آرمانهای بزرگش تنها امیال نفسانی‌ی سرکوب شده‌ای بیش نباشند. حساسیت فوق‌العاده‌ی او راه به جایی نمی‌برد، در نتیجه به معنای هستی شك می‌کند، و کارش به نومیدی و مرگ می‌انجامد. وُیتسِك یکی از نخستین نمایشنامه‌هایی است که شخصیتهای اصلی‌ی آن را طبقات پایین اجتماع تشکیل می‌دهند، و بوشنر با آنها همدردی می‌کند. شخصیت اصلی‌ی نمایشنامه مردی است که به خاطر محیط پست و طبقه‌ی موروثی‌ی خود تحقیر می‌شود. موضوع نمایشنامه‌ی وُیتسِك منادی‌ی طبیعت‌گرایی در تئاتر بود، و مصالحِ ساختاری و دیالوگ آن پیشاهنگ اکسپرسیونیسم شناخته می‌شود. نظرگاهها و شیوه‌های فنی‌ی بوشنر از دوران خود بسیار



تصویر ۷.۱۴. (●) گئورگ بوشنر نویسنده‌ی آلمانی در سده‌ی نوزدهم که در سده‌ی بیستم مطرح شد.

جلوتر بود، و هنگامی که حدود سال ۱۹۰۰ توسط ماکس راینهارت[۶۸] دوباره کشف شد، آثارش با معیارهای اوایل سده‌ی بیستم بسیار تازه می‌نمودند. از آن هنگام تا کنون بوشنر یکی از مهمترین درام‌نویسان سده‌ی نوزدهم شناخته می‌شود.

تصویر ۸.۱۴. (●) فریدریش هِبل درام‌نویس رمانتیك آلمانی.





تصویر ۹.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی آگنس برناور نوشته‌ی فریدریش‌هبل، که در ۱۸۶۸ در تئاتر بورگ در وین اجرا شد. بازیگران این صحنه فریدریش کراستل در نقش آلبرشت و فردریکه بوگنار در نقش آگنس بودند. کتابخانه‌ی ملی‌ی اتریش، وین.

فریدریش هِبل[۶۹] (۱۸۱۳ ـ ۱۸۶۳) پس از ۱۸۴۰ از جانب منتقدان معاصر خود مورد تحسین بسیار قرار گرفت. هِبل مردی خودآموخته بود، و در سال ۱۸۳۹ کار خود را با نمایشنامه‌ی یودیت[۷۰] آغاز کرد. مهمترین آثار او عبارتند از گِنوُ وِوا[۷۱] (۱۸۴۱)، ماریا ماگدالِنا[۷۲] (۱۸۴۴)، هِرود و میریام[۷۳] (۱۸۴۹)، و سه‌گانه‌ی نیبِلونگِن[۷۴] (۱۸۵۵ ـ ۱۸۶۲). پس از آنکه هِبل نظرگاه رمانتیکها را پذیرفت، همچون معاصرانش دچار بحرانهای عمیقی گردید. بعکس بوشنر که هرگز بر بدبینی‌ی خود فایق نیامد، هِبل با برداشتهای شخصی‌ی خویش از نگرش هگل[۷۵] توانست دلگرمیهایی برای خود فراهم آورد. بنابراین بر آن شد که جامعه انعکاسی از روح مطلق است، که در پس هستی‌ی انسان قرار دارد، و تنها از طرق انسانی به کمال می‌رسد. به نظر هبل مشکلات اساسی‌ی انسان از آنجا ناشی می‌شود که ارزشهای او بجای انعطاف در مقابل شرایط متغیر زندگی، به صورت الگوهایی قراردادی سفت و سخت می‌شوند. در نتیجه، تنها پس از آنکه تضادهای شدید اجتماعی دستاوردهای ارزشمند انسان را نابود کردند، آنگاه پیشرفتی در اخلاقیات حاصل می‌شود. مرگ بدان معنا است که نسبت به الگوهای کهنه تردید کنیم، باری، و راه را برای چیزهای نو باز کنیم. از آنجا که ارزشهای نوین نیز به نوبه‌ی خود منجمد و سخت خواهند شد، لذا این فرایند باز قابل تکرار است. بنابراین، هبل تاریخ را به مثابه‌ی رشته‌ای از تضادها می‌دید، و نمایشنامه‌های او منعکس کننده‌ی چنین برداشتی از تکامل اخلاقی بودند.

شخصیتهای اصلی‌ی آثار هبل نمایندگان نظامهای کهنه و نو هستند. چون نمایندگان کهنه همواره تحت حمایت نیروهای حاکمه‌اند نمایندگان نو را که تنها متکی به ایمان و عشق‌اند نابود می‌کنند. اما همین نابودی منادی‌ی جهان تازه‌ای است که در ظاهر شکست خورده است. هبل معتقد بود که بهبود جهانِ ناکاملِ موجود میسر است، و خود را با چنین نگرشی دلگرم می‌ساخت. مشهورترین نمایشنامه‌ی او، ماریا ماگدالِنا، امروزه پیشاهنگ سبك واقعگرایی شناخته می‌شود، زیرا شخصیتهای آن از زندگی‌ی روزمره گرفته شده‌اند، و دیالوگ آن به نثر است. قهرمان نمایش قربانی‌ی کوته‌فکری‌ی جامعه می‌شود و خودکشی می‌کند. این نمایشنامه نیز همچون آثار دیگر او برداشتی واقعگرایانه از زندگی‌ی مردم آلمان در سده‌ی نوزدهم دارد. آثار دیگر هبل نیز نمایش نبرد میان ارزشهای کهنه و نواند و مرگ قهرمان آنها تردید زیادی را نسبت به ارزشهای کهنه القا می‌کنند، و نورسیدگان را از راه می‌نماید. پس از مرگ هبل در ۱۸۶۳ درام آلمانی دچار فترت شد، و تا سال ۱۸۹۰ نتوانست از آن به در آید.

وضع تئاترهای آلمان

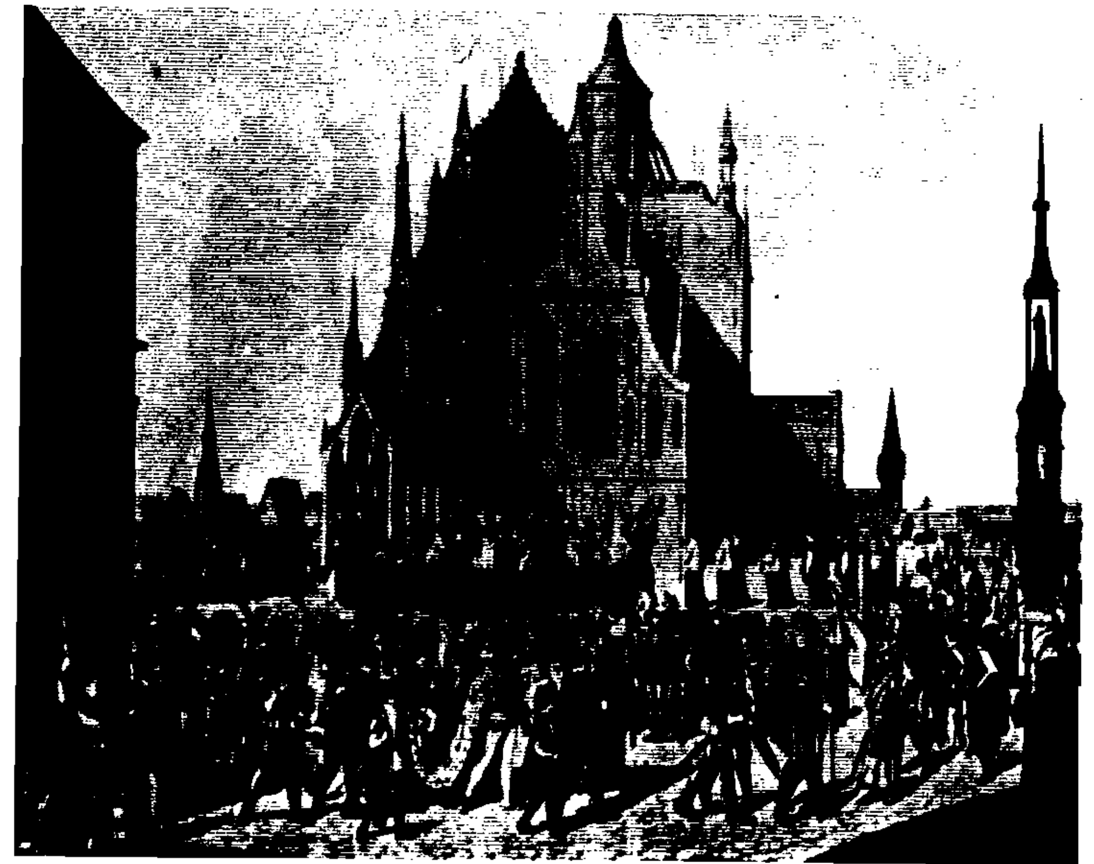
شور و حال تئاتر آلمان بین سالهای ۱۸۰۵ و ۱۸۱۵، پس از تسلط فرانسویان بر آلمان خاموشی گرفت، زیرا کمکهای مالی‌ی دولت به تئاتر متوقف شد. پس از سقوط ناپلئون کمکهای مالی از سر گرفته شد اما نظارت سیاسی‌ی زیادی را نیز به همراه آورد. از آن پس مقامات رسمی، گاه بدون هیچ شناختی از تئاتر، نظارت بر کار تئاترهای دولتی را بر عهده گرفتند، با این ادعا که مصلحت مردم را بهتر می‌فهمند، از اینرو امور نمایشی به دست کارمندان و کارگران تئاترها افتاد. نتیجه آن که نظارت مدیران صحنه‌ها (کارگردانان) از میان رفت و سازمانی دیوانسالار بر شرکتهای نمایشی تحمیل شد. بزودی نوآوری کاهش یافت و کارآییهای جاری (روتین) جای آنرا گرفت. ممیزی نیز که در غالب ایالات بسیار شدید بود مزید بر علت شد، زیرا هر چیزی را که بالقوه اهانت‌آمیز یا خطرناك تشخیص می‌داد ممنوع می‌ساخت، پس نمایشهای بی‌سود و زبان صحنه‌ها را انباشت. سرانجام باید گفت تئاتر آلمان در سده‌ی نوزدهم اگرچه قابل اعتناست، اما واقعاً الهامبخش نبوده است.

هرچند در این دوره تعداد شرکتهای نمایشی اندك بود، اما به طور کلی تئاتر توانست گلیم خود را از آب بیرون کشد. گروههایی که کمك مالی دریافت می‌کردند از امنیتی نسبی برخوردار بودند، زیرا کارمند دولت محسوب می‌شدند، و حقوق عضویت دریافت می‌کردند؛ کسر بودجه‌ی این شرکتها از طرف دولت تأمین می‌شد و بناهای تئاتری نیز امکانات خوبی از دولت می‌گرفتند. در ۱۸۴۲ شصت‌وپنج تئاتر دائمی در آلمان وجود داشت که حدود ۵۰۰۰ بازیگر، موسیقیدان، و خواننده در استخدام داشتند. در ۱۸۵۰ دولت و شهرداریها، به عنوان حمایت از تئاتر، در هر شهری یك گروه بزرگ تئاتری با کیفیتی نسبتاً خوب را تحت حمایت خود گرفتند. از طرف دیگر به خاطر نامتمرکز شدن اداره‌ی تئاترها به ندرت تئاتری بر تئاتر دیگر برتری می‌یافت.



تصویر ۱۴. ۱۰. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی روح خبیث سرگردان نوشته‌ی نستروی در ۱۸۳۳. نستروی خود در طرف چپ، و بازیگر و کارگردان کارل کارل در مرکز تصویر دیده می‌شود. لباسهای کمیكِ اغراق شده مشخصه‌ی لباسهای آن دوره در تئاتر آلمان بودند. از نوشته‌های مجمع نویسندگان تاریخ تئاتر (۱۹۰۸).

در طول این سالها شهرهای برلن و وین برتری‌ی خود را حفظ کردند. در آغاز تئاتر برلن به علت وجود ایفلند برتر بود، زیرا ایفلند تا هنگام وفاتش در ۱۸۱۴ مدیر تئاتر ملی‌ی برلن ماند. ایفلند در این تئاتر پرخرجترین نمایشهایی را که تا آن روز در آلمان دیده شده بود بر صحنه آورد (در درجه‌ی اول نمایش آثار شیلر و نمایشهای احساساتی و اپرا). او در این نمایشها (با همکاری طراحی به نام بارتولومئو وِرونا[۷۶])گرایشهای شرودر و دیگران را به سوی انطباق تاریخی گسترش داد. مثلاً در نمایش خادمه‌ی اورلئان اثر شیلر در ۱۸۰۱، بویژه در صحنه‌ی مراسم تاجگذاری، بیش از هشتصد نفر را با لباسهای تاریخی در مقابل کلیسای جامع گوتیك بر صحنه آورد. بین سالهای ۱۸۱۴ تا ۱۸۲۸ کنت کارل برول[۷۷] (۱۷۸۲ ـ ۱۸۳۷) روش ایفلند را ادامه داد. او از مقامات درباری بود و حتی بیش از ایفلند به انطباق تاریخی‌ی لباس تکیه می‌کرد، اما در نمایشهای خود به کار گروهی اهمیتی نمی‌داد. پس از ۱۸۱۶ طراح اصلی‌ی او، کارل فریدریش شینکل[۷۸] (۱۷۸۱ ـ ۱۸۴۱) بود که رهبری‌ی احیای آثار کلاسیك را بر عهده داشت.



تصویر ۱۱.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی خادمه‌ی اورلئان اثر شیلر، که در ۱۸۰۱ توسط ایفلند در برلن اجرا شد. این نخستین نمایش جهان است که در آن انطباق تاریخی در لباس و دکور مورد تأکید قرار گرفت. گواینکه در آن هم، با آن که داستان مربوط به سده‌ی پانزدهم است بیشتر عناصر سده‌ی شانزدهمی به کار رفته بود. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر آلمان نوشته‌ی وِدیگن (۱۹۰۴).

شینکل همچنین تئاتر تازه‌ای برای شرکت خود طراحی کرد که در ۱۸۲۸ گشوده شد، و تا ۱۹۴۴ مورد استفاده بود. این تئاتر با اودیتوریوم نیمدایره‌یی و محل بازی‌ی وسیعش غالب تئاترهایی را که پس از آن ساخته شدند تحت تاثیر قرار داد.

پس از ۱۸۱۵ تئاتر بورگ در وین عنوان برترین تئاتر آلمان را به دست آورد، و این برتری تا حد زیادی مرهون یوزف شرایفوگِل[۷۹] (۱۷۶۸ ـ ۱۸۳۲) بود که از ۱۸۱۴ تا ۱۸۳۱ طراح اصلی‌ی این تئاتر بشمار می‌رفت. علت ارتقای موقعیت تئاتر بورگ شاید آن باشد که اولین تئاتری بود که مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود را از ۱۸۱۰ به بعد به نمایش درامهای گفتاری (غیر اپرایی) محدود ساخت (در حالی که نمایش تئاترهای دیگر تا مدتها مخلوطی از اپرا و درام بود). شرایفوگِل با وجود ممیزی‌ی شدید توانست بهترین مجموعه‌ی نمایشی و بهترین گروههای موجود در آلمان را سازمان دهد. بازیگران گروه ممتاز او عبارتند از سوفی شرودر (۱۷۸۱ ـ ۱۸۶۸) بزرگترین

بازیگر تراژدی در دوران خودش؛ هاینریش آنشوتس[۸۰] (۱۷۸۵ ـ ۱۸۶۵) ، که به بازیگر نقش کمدیهای طبقه‌ی متوسط، درام، و تراژدی شهرت داشت؛ و لودویگ کُستنوبل[۸۱] (۱۷۶۹ ـ ۱۸۳۷) بهترین بازیگر کمدی‌ی دوران خود. شرایفوگل در اجرای نمایشها حد واسطی میان شیوه‌ی آزاد تحریری (خطابه‌ای، دکلاماتوری)ی وایماری، و سبك مجلل و تماشایی‌ی برلنی را بر می‌گزید. در نهایت تأکید او بیشتر بر زیبایی و وقار در بازیگری و ترکیب‌بندی‌ی چشم‌نواز بود، و از بذل توجه به دکور و لباس نیز دریغ نداشت. بین ۱۸۱۰ و ۱۸۴۸ دکورهای تئاتر بورگ زیر نظر فیلیپ فن اشتوبن راوخ[۸۲] ساخته می‌شد که متخصص همه‌ی دوره‌های تاریخی بود، و سهم زیادی در استقرار انطباق تاریخی در لباس و صحنه‌پردازی ادا کرده است.

در این دوران گرایشهای مشابه زیادی به انطباق تاریخی‌ی لباس تقریباً در همه‌ی تئاترهای آلمان به‌وجود آمد. باید دانست در این زمان انطباق تاریخی منحصر به پنج دوره بود که برای همه‌ی نمایشنامه‌ها کافی به نظر می‌رسید: دوره‌ی کلاسیك، قرون وسطی، سده‌ی شانزدهم، سده‌ی هفدهم، و اواسط سده‌ی هجدهم. تا ۱۸۵۰ که کتاب بانفوذ تاریخ لباس اثر یاکوب وایس[۸۳] (چاپ بین ۱۸۵۶ و ۱۸۷۲) در دسترس قرار گرفت، دقت کافی در مورد دوره‌های تاریخی در لباس پدید نیامد.

اگر چه غالب صحنه‌ها با بالها و پرده‌ها ساخته می‌شدند، اما گاه دکورهای جعبه‌ای نیز برای صحنه‌های داخلی به کار می‌رفتند. هنگامی که در فاصله‌ی دو بال صحنه در یا پنجره‌ای قرار داده شد (ظاهراً از اواخر سده‌ی هجدهم) دکورهای جعبه‌ای رو به تحول نهادند، و به تدریج لته‌های دیگری بر این دکورها افزوده شدند تا آنکه محل بازی تماماً محصور شد. نخستین تحول در دکورهای جعبه‌ای در ۱۸۲۶ به وقوع پیوست. در دهه‌ی ۱۸۳۰ نستروی در نمایشنامه‌ی خانه‌ی پر هیاهو توانست امکانات دکوری را تأمین کند که دارای دو طبقه بود، یعنی دو اتاق در طبقه‌ی بالا، و دو اتاق در طبقه‌ی پایین. این دکورهای جعبه‌ای تا حدود ۱۸۷۵ همه‌گیر نشدند.

کار گروهی چنانکه شرودر و گوته متداول کرده بودند، ظاهراً پس از ۱۸۳۰ از رواج افتاد، زیرا پس از این سال رمانتیکها استعداد فردی را مورد تجلیل قرار می‌دادند؛ بنابراین ستاره‌سازی مورد تأکید بیشتری قرار گرفت. سنت استخدام بازیگران ستاره را شرودر و ایفلند پایه‌گذاری کردند، و در سده‌ی نوزدهم، بویژه پس از گشایش اولین راه‌آهن در ۱۸۳۵، این سنت رواج بیشتری گرفت؛ چرا که سفر بازیگران ستاره پس از آن آسانتر شده بود. تئاتر محبوبترین سرگرمی‌ی مردم آلمان محسوب می‌شد، اما تماشاگران به شرطی به دیدن مجموعه‌های تکراری رغبت نشان می‌دادند که بازیگر مشهوری در آن ایفای نقش کند، پس طبیعی بود که مدیران تئاتر استخدام بازیگران ستاره را ضروری بیابند. چون بازیگران ستاره به ندرت به تمرینهای طولانی در نمایشهای محلی تن می‌دادند، و غالباً به مدیران تئاتر تکلیف می‌کردند که نقشهای دیگر را کوتاه کنند تا نقش آنها درخشش بیشتری بیابد، بنابراین دستیابی به کار گروهی مشکل می‌بود.

در طول نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم آلمان بازیگران برجسته‌ای را به تئاتر عرضه کرد. بزرگترین بازیگر رمانتیك در این دوران لودویگ دِورینت[۸۴]



تصویر ۱۲.۱۴. لودویگ دورینت در نقش شاه‌لیر، در صحنه‌ی توفان. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر آلمان (۱۹۰۴).

(۱۷۸۴ ـ ۱۸۳۲)، نخستین بار در سال ۱۸۰۴ در صحنه ظاهر شد، اما هنگامی به موفقیت دست یافت که در نقشهای ویژه‌ای تخصص یافت. او را بویژه به خاطر ایفای نقشهای ریچارد سوم، شیلاك، فالستاف، لیر، و فرانتس مور[۸۵] (شخصیت اصلی‌ی نمایشنامه‌ی راهزنان، اثر شیلر) بسیار ستوده‌اند. دِورینت پس از مرگ ایفلند به برلن رفت، اما به خاطر برخوردی که با بازیگر مشهور تراژدی پیوس. آ. ولف[۸۶] (۱۷۸۲ ـ ۱۸۲۸)، که تربیت شده‌ی گوته بود، پیدا کرد مدیر تئاتر او را به مدیریت صحنه‌ی (کارگردان) نمایشهای کمدی گماشت. بنابراین دِورینت در آغاز فصل نمایشی‌ی خود در برلن، و در اوج شهرت خود، محدود به ایفای نقشهای کمدی شد. او در ۱۸۲۸ به تئاتر بورگ رفت و چهار سال تمام اهالی‌ی وین را با بازی‌ی آتشین و پر تحرك خود مجذوب کرد. متأسفانه توان او زود به پایان آمد، و در سن ۴۸ سالگی درگذشت.

در طول این دوره تضاد و تنوع در شیوه‌ی بازیگری حتی در یك گروه نمایشی به خوبی مشهود بود. ادوارد[۸۷] (۱۸۰۱ ـ ۱۸۷۷) و امیل[۸۸] (۱۸۰۳ ـ ۱۸۷۲)، برادرزاده‌های دورینت، تجسم این تضادها بودند. ادوارد شیوه‌ای طبیعی و واقعگرا داشت، اما امیل سرسپرده‌ی مکتب کلاسیك وایمار بود. یکی دیگر از بازیگران برجسته در شیوه‌ی کلاسیك فردیناند اِسلایر[۸۹] (۱۷۷۲ ـ ۱۸۴۰) نام داشت که پس از ۱۸۲۰ ستاره‌ی صحنه‌های مونیخ بشمار می‌رفت، و غالباً در نقش شخصیتهای اصلی‌ی نمایشنامه‌های شیلر ظاهر می‌شد. واقعگرایی در بازیگری را دو بازیگر به اوج خود رساندند: کارل سیدلمان[۹۰] (۱۷۹۳ ـ ۱۸۴۳)، که بین سالهای ۱۸۲۲ و ۱۸۲۸ در کاسل به شهرت رسید، و در نقش شخصیتهایی همچون یاگو، شیلاك، و مفیستو در شهرهای بسیاری نمایش داد؛ و پس از ۱۸۳۸ به شرکت نمایشی‌ی برلن پیوست، و

بوگومیل داویسن[۹۱] (۱۸۱۸ ـ ۱۸۷۲)، بازیگر لهستانی که چهره‌های آزارنده‌ای همچون یاگو و شیلاك را تجسم می‌بخشید. این‌دو بازیگر هم ستارگانی سیار و هم عضو شرکتهای نمایشی‌ی وین و درسدن بودند. تضاد سبك در بازیگری تا پس از میانه‌ی سده‌ی نوزدهم ادامه داشت تا آنکه مکتب واقعگرایی صحنه‌ها را فتح کرد.

وضع تئاتر در آلمان در اوایل سده‌ی هجدهم بسیاری از دست‌اندرکاران را می‌آزرد. تیك و ایمرمان از جمله کسانی بودند که به تغییر این وضع می‌اندیشیدند. علایق لودویگ تیك بسیار فراتر از نمایشنامه‌نویسی بود، هرچند از این طریق وارد تئاتر شد. وی در دهه‌ی ۱۸۲۰ به خاطر مقالات انتقادی و نمایشهای جنجالیش به عنوان مرد اول تئاتر آلمان شناخته می‌شد. نظرات او درباره‌ی نحوه‌ی اجرای نمایش در آن روزگار ناممکن تلقی می‌شد، و با آنکه از ۱۸۲۴ تا ۱۸۴۲ مشاور ادبی‌ی گروه درسدن بود، آرای خود را تنها از طریق اصلاحاتی که در مجموعه‌ی نمایشی‌ی آن شرکت به عمل می‌آورد، پیاده می‌کرد. اما در سال ۱۸۴۱ در سن شصت‌وچهار سالگی موفق شد نظرات خود را در باره‌ی صحنه‌پردازی و اجرای نمایشها به مرحله‌ی عمل درآورد.

مشکلاتی را که تیك با آن روبرو بود باید با توجه به نفوذ کلاسیسمِ وایمار در آن دوره در نظر گرفت. چون تیك مبلّغ واقعگرایی‌ی روانشناسانه در یك صحنه‌ی ساده‌ی مرتفع بود، رهیافتی متمایز از شیوه‌های رایج در روزگار خود را پیشنهاد میکرد. بسیاری از آرای تیك از مطالعه‌ی وسیع او در آثار شکسپیر ناشی می‌شد. او در ۱۸۳۶ همراه با معماری به نام گوتفرید سیمپر[۹۲]، با بازسازی تئاتر فورچون[۹۳] اولین گام را در این راه برداشت. تیك در رمانی به نام استاد قفسه‌ساز جوان[۹۴] (۱۸۳۷) اجرای نمایش شب دوازدهم را در تئاترهای عموی‌ی لندن در دوره‌ی الیزابت تصویر کرده است. او نخستین منتقد نوجویی بود که صحنه‌ی باز را تبلیغ می‌کرد، زیرا بر آن بود که توهم واقعیت باید از طریق بازی‌یی متقاعد کننده منتقل شود، در حالی‌که واقعگرایی‌ی تصویری این توهم را بر باد می‌دهد. او همچنین معتقد بود که همه‌ی جزئیات نمایش را باید کارگردانی مستقل و مقتدر زیر نظر بگیرد.

تیك در ۱۸۴۲ فرصت یافت تا نظرات خود را عملی سازد، زیرا در این سال ویلیام چهارم شاه پروس تئاتر دربار خود را در پوتسدام وقف نمایشهای تجربی کرده بود. برای این کار تیك را فرا خواندند تا آنتیگون اثر سوفوکل را اجرا کند. این کار فی‌نفسه نوآوری بود، زیرا در آن دوران اجرای نمایشهای کلاسیك یونانی در شکل حرفه‌ای سابقه نداشت. در این نمایش تیك اختیار تام داشت. او پیش‌صحنه (صحن، اپرون) را تا محل گود ارکسترا به شکل نیمدایره ادامه داد، و یك اسکینای یونانی به عنوان تنها پس زمینه‌ی بازی ساخت. این نمایش پس از احراز موفقیت در پوتسدام به تئاتر دولتی‌ی برلن منتقل شد و بزودی در درسدن، لایپزیگ، مانهایم، مونیخ، و کالسروهه مورد تقلید قرار رفت.

مشهورترین اجرای تیك در نمایشنامه‌ی رؤیای شب نیمه‌ی تابستان اثر شکسپیر عرضه شد، که با موسیقی‌ی ممتاز فلیکس مِندلسُن[۹۵] در ۱۸۴۳ به صحنه رفت. تیك در این نمایش قراردادهای تئاتر الیزابتی را در تئاترِ پروسینیوم به کار بست. او قسمت جلوی



تصویر ۱۳.۱۴. صحنه‌ی نمایش رؤیای شب نیمه‌ی تابستان اثر شکسپیر، چنان که تیك در ۱۸۴۳ اجرا کرد. پرده‌های جلو در دو جانب صحنه قابل توجهند؛ همچنین پله‌هایی که در بالا به هم می‌پیوندند تا در زیر آنها یك صحنه‌ی داخلی شکل بگیرد. برگرفته از یك لیتوگرافی.

صحنه را به شکل مکانی باز و وسیع درآورد، و در پشت آن یك واحد معماری ساخت که با پله‌های قوسی به یك فضای نمایشی‌ی دیگر، ۲/۵ متر بالاتر از کف صحنه، راه می‌برد. این پله‌ها از دو سو قابی فراهم می‌کردند که در داخل آن یك صحنه‌ی داخلی تشکیل می‌شد. بالای صحنه توسط پرده‌هایی که تا پروسینیوم ادامه داشتند استتار می‌شد. این نمایش در اولین فصل اجرای خود در تئاتر برلن چهل بار اجرا شد، و گروههای زیادی در آلمان آن را تقلید کردند. تیك در نظر داشت هنری پنجم را نیز بدون هیچ تغییر صحنه‌ای اجرا کند، اما به علت بیماری موفق نشد.

تیك از آنرو موفق به اجرای نظریات خود شد که ویلیام چهارم از همه‌ی کارمندان تئاتر خود خواسته بود تا اوامر او را گردن نهند. پس از بازنشسته شدن تیك مدیران رسمی‌ی تئاتر دربار کار او را دنبال نکردند، و شیوه‌های قدیمی باردیگر به صحنه‌ها بازگشتند. دستاورهای تیك در اواخر سده‌ی نوزدهم احیا شدند، و با تداوم بیشتری ادامه یافتند.

کارل ایمرمان(۱۶) (۱۷۹۶ ـ ۱۸۴۰) دستاوردهای گوته و تیك را درهم آمیخت. او ضمن پیروی از شیوه‌های تحریری (خطابه‌ای)ی گوته، بسیاری از نظریه‌های تیك را در باب اجرا نیز پذیرفت. ایمرمان معتقد بود که راه نجات تئاتر آلمان گزینش نمایشنامه‌هایی با کیفیت عالی، و اجرایی است که توسط هنرمندی خلاق نظارت شود. ایمرمان یکی از مقامات دون‌پایه‌ی درباری بود و در حوالی‌ی ۱۸۲۹ با بازیگرانی غیر حرفه‌ای به کار تئاتر پرداخت. در ۱۸۳۴ مدیریت تئاتر شهرداری دوسولدورف را بر عهده گرفت و در آنجا آثاری از کالدِرُن، گوته، شیلر، لسینگ، کلایست، و دیگران را اجرا کرد. او در مدت چهار سال ۳۵۵ نمایشنامه تهیه کرد که البته غالب آنها آثاری کوتاه و سبك بودند. نمایشهای او با معیار آن



تصویر ۱۴.۱۴. صحنه‌ای از نمایش شب دوازدهم اثر شکسپیر که در سال ۱۸۴۰ توسط ایمرمان اجرا شد. پیش‌صحنه در اینجا ثابت می‌ماند اما عناصری از آن در طول نمایش تغییر می‌یافتند. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

روزگار با دقت و وسواس زیادی آماده می‌شدند، هر چند برای هر نمایش ظاهراً بیش از ده تمرین در نظر نمی‌گرفت. ایمرمان گاه برای طراحی صحنه‌های خود از نقاشان مدد می‌گرفت و از تابلوهای به‌دقت نقاشی‌شده به فراوانی استفاده می‌کرد. بسیاری از این تابلوها آثار مشهوری بودند. ایمرمان به‌رغم آرمانهای والایی که داشت، در سال ۱۸۳۷ به خاطر مضایق مالی ناچار شد مدیریت تئاتر را ترك گوید. تئاتر ایمرمان تا مدتها الگوی تئاترهای دیگر آلمانی بود.

جالب این که امروزه ایمرمان را تنها به خاطر یك نمایش خصوصی‌ی کوچك از شب دوازدهم در ۱۸۴۰ می‌شناسند. در این نمایش معماری به نام ویگمان(۱۷) صحنه‌ی ویژه‌یی با نمایی ثابت بر سه جانبِ یك فضای باز طراحی کرد. در هر جانب این صحنه یك در ورودی و در دل پس زمینه‌ی آن یك صحنه‌ی داخلی با ورودیهایی کوچکتر تعبیه شده بود. از نظر تاریخی این صحنه نخستین قدم در راه بازگشت به صحنه‌هایی است که شکسپیر برای آنها نوشته است، گو اینکه نتیجه‌ی کار ویگمان بیشتر به تئاترو اُلیمپیکو(۱۸) شباهت داشت تا تئاتر گلوب(۱۹).

در طول نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم تئاتر آلمان از محبوبیت و موفقیت بسیاری برخوردار بود، و تعداد شرکتهای نمایشی رو به افزایش داشتند. اگر چه پیش از ۱۸۵۰ نیز در مراکز مهمی همچون وین و برلن تعدادی تئاتر همزمان به اجرای نمایش می‌پرداختند، اما در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم این تعداد باز هم افزایش یافت.



تصویر ۱۵.۱۴. (ه) صحنه‌ی شکسپیری ایمرمان. این صحنه که در ۱۸۴۰ در تئاتر دوسلدرف پیاده شده بود، قادر بود یك نمایش شکسپیری را بدون نیاز به تغییر صحنه اجرا کند. طرح از گردابکر. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده.

تئاتر فرانسه، ۱۷۸۹ ـ ۱۸۱۵

دوران عدم ثبات سیاسی در فرانسه، که به سقوط باستیل در ۱۷۸۹ منجر شد، شاهد رشد روزافزون تئاترهای کوچك و فرعی بود که امتیازات انحصاریِ گروههای بزرگ را نادیده می‌گرفتند و به اعتراضهای آنها وقعی نمی‌نهادند. پس از القای انحصار نمایش در سال ۱۷۹۱ تعدادی شرکت نمایشی در پاریس تشکیل شد. تعیین فرایند رشد این گروهها مشکل است زیرا بسیاری از آنها بسرعت از هم پاشیدند و تعدادی نیز با تغییر نامهای پیاپی می‌کوشیدند با جریانهای متغیر سیاسی و بخشهای مختلف حاکمیت همساز شوند. تعداد این گروهها را بین سالهای ۱۷۹۱ و ۱۸۰۰ بین ۵۰ تا ۱۰۰ تخمین زده‌اند.

غالب تئاترها در این دوران سرگرمیهای متنوع عامه‌پسند را با شعارهای میهن‌پرستانه در می‌آمیختند تا تماشاگران بیشتری جلب کنند. با وزیدن نخستین نسیمهای آزادی، ممیزی از سر نمایشها برداشته شد، اما «دوره‌ی وحشت» آغاز شد، و هر کس که مخالفتی نسبت به انقلاب نشان می‌داد به سختی مورد حمله و مجازات قرار می‌گرفت. در این دوران درامهای قابل توجهی نوشته نشد. محبوبترین درام‌نویس دوران انقلاب فرانسه ماری ژوزف شنیه[۱۰۰] (۱۷۶۴ ـ ۱۸۱۱) نام دارد که با نمایشنامه‌های شارل نهم[۱۰۱] (۱۷۸۹) و هانری هشتم[۱۰۲] (۱۷۹۱) مایه‌های سیاسی را وارد نمایشنامه نویسی کرد. آثار شنیه به‌رغم القای احساسات انقلابی هنوز در چهارچوب سنت نئوکلاسیسم قرار داشتند.

در طول دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاترهای سلطنتی اعتبار پیشین خود را از دست دادند. در ۱۷۹۱ کمدی فرانسز که قبلاً به واسطه‌ی کشمکشهای داخلی ضعیف شده بود به دو گروه تقسیم شد. بازیگرانی که طرفدار انقلاب بودند، از جمله تالما و مادموازل دِگارسَن[۱۰۳]، به تئاتر واریته اَموزان[۱۰۴] (سرگرمیهای رنگارنگ) پیوستند و در سال ۱۷۹۲ گروه تئاتر جمهوری[۱۰۵] را تشکیل دادند. پس از ۱۷۹۳، و پس از زندانی شدن بازیگران کمدی فرانسز، گروه اخیر بهترین گروه تئاتریِ فرانسوی محسوب می‌شدند. کمدی ایتالین نام خود را به تئاتر فاوار[۱۰۶] تغییر داد و رقابت سختی را با تئاتر فی دو[۱۰۷] آغاز کرد و بشدت تضعیف شد. اپرا تنها از آنرو برجای ماند که تحت نظارت شهرداریِ پاریس درآمده بود.

در ۱۷۹۹ هنگامی که ناپلئون قدرت را در دست گرفت کشور فرانسه از شدت تعصبات و دسیسه‌های سیاسی از پا درآمده بود. ناپلئون به صراحت موضع خود را در قبال تئاتر سیاسی و مبارز اعلام کرد، و در این راه جلوی چندین نمایش سیاسی را هرچند که جانبدار او بودند گرفت. در نتیجه تئاتر فرانسه به تدریج از مباحث سیاسی دور شد.

این تغییر حال همچنین گروههای بزرگ نمایشی را مستحکمتر کرد. در ۱۷۹۹ برخی اعضای پراکنده‌ی کمدی فرانسز جمع آمدند؛ در ۱۸۰۰ تئاتر جزء اموال دولتی در آمد، و از آن پس از طرف دولت به گروهها واگذار می‌شد؛ در ۱۸۰۱ مستمریها و کمك هزینه‌هایی که در ۱۷۹۱ قطع شده بودند دوباره مقرر شدند؛ در ۱۸۰۱ تئاتر فِی دو و تئاتر فاوار در یك تئاتر دولتی به نام تئاتر ملیِ اپرا کمیك ادغام شدند؛ و در ۱۸۰۲ اپرا بار دیگر تحت نظارت دولت در آمد، و در ۱۸۰۳ کمك

هزینه نیز دریافت کرد.

با اعتبار یافتن گروههای بزرگِ تئاتری گروههای کوچك بار دیگر از چشم افتادند، زیرا ناپلئون نظر خوبی به آنها نداشت. در ۱۸۰۶ ناپلئون فرمان داد نمایشنامه‌هایی که در مجموعه‌های نمایشیِ تئاترهای دولتی اجرا می‌شوند حق اجرا شدن در تئاتر دیگری را ندارند، دیگر آنکه همه‌ی نمایشنامه‌ها باید ممیزی شوند و هیچ تئاتری بدون اجازه‌ی مخصوص نمی‌تواند دایر گردد. در ۱۸۰۷ ناپلئون قوانین شدیدتری صادر کرد: نخست، تنها چهار تئاتر دولتی را مجاز اعلام کرد: کمدی فرانسز (برای کمدیها و تراژدیهای معمولی)؛ تئاتر ملکه امپراتور[۱۰۸]، که بعداً اُدئون نامیده شد (برای درامهای فرعی‌تر)؛ اپرا (برای اپراهای عظیم و باله‌های جدی)؛ و اپرا ـ کمیك[۱۰۹] (برای اپراهای سبك و باله کمیك). این گروهها (با اشکال گوناگون خود) تا سده‌ی بیستم به کار خود ادامه دادند. دوم، فرمان داد کلیه‌ی تئاترهای فرعی بجز چهارتای آنها بسته شوند؛ تئاتر دو لا گِیته[۱۱۰] و آمبیگو کمیك[۱۱۱] (هر دو ویژه‌ی نمایشهای ملودرام و پانتومیم)؛ تئاتر دِ واریته[۱۱۲]، و تئاترِ وودویل[۱۱۳] (هر دو ویژه‌ی نمایشهای کوتاه و اشعار هجوآمیز، و کمدیِ وودویل[۱۱۴]). تئاترهای دیگر از قبیل پورت سن مارتن[۱۱۵]، و سیركِ اُلیمپیك[۱۱۶] بعدها به تدریج اجازه‌ی نمایش یافتند، اما جزء گروههای فرعی طبقه‌بندی شدند. سختگیریهای ناپلئون تا دوران بازگشت سلطنت، از ۱۸۱۵ تا ۱۸۳۱، ادامه داشت، تا آنکه شورش تازه‌ای موجب تغییرات دیگری شد. بین سالهای ۱۸۰۷ و ۱۸۳۱ تعداد تئاترهای پاریس به دقت کنترل می‌شد، و هر یك از آنها محدود به نمایشهای ویژه‌ای بود. بنابراین می‌توان گفت شرایط تئاتر در این دوران کم و بیش با شرایط دهه‌ی ۱۷۸۰ متفاوت بوده است. همچون دوران پیش از انقلاب باز هم نوآوریهای تئاتری در فرانسه از تئاترهای بولوار سر برآورد.

درام فرانسوی، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰

ناپلئون همان‌گونه که امپراتوری خود را بر الگوی روم بنا می‌نهاد، مایل بود تئاتر کلاسیك را نیز اشاعه دهد. غالباً گفته شده که ناپلئون در ازای حمایت از تئاتر انتظار داشت سالی یك شاهکار نمایشی نوشته شود. وی از سال ۱۸۰۴ جوایزی بالغ بر ۱۰،۰۰۰ و ۵،۰۰۰ فرانك برای بهترین تراژدی و بهترین کمدیِ اجرا شده در کمدی فرانسز در نظر گرفت. متأسفانه از میان برندگان آن جوایز تنها معدودی اهمیت پایدار یافتند. شاید بهترین نمایشنامه‌نویس این دوره نپوموسن لومرسیه[۱۱۷] (۱۷۷۱ ـ ۱۸۴۰) باشد که آثاری همچون پینتو[۱۱۸] (۱۸۰۰)، و کریستُف کُلُمب (۱۸۰۹) را خلق کرد، که نمایشنامه‌ی اخیر تحت عنوان «کمدیِ شکسپیری»[۱۱۹] در اُدئون اجرا شد ـ کمدی از آنرو که از وحدتهای سه‌گانه تخطی کرده بود و مایه‌یی التقاطی داشت.

جای شگفتی است که بار دیگر تئاترهای بولوار توانستند نمایشنامه‌هایی واقعاً محبوب ارائه دهند. این نمایشها آثاری ملودراماتیك بودند و نه تراژدیهایی که ناپلئون انتظار داشت. هر چند آثار ملودراماتیك، بویژه

آنهایی که در شکل تراژی کمدی یا پاستورال (روستایی) نوشته می‌شدند، ریشه در درام کلاسیك یونانی داشتند، اما اصطلاح «ملو درام» تا سال ۱۸۰۰ کاربرد گسترده‌ای نیافت. اگر چه عناصر شاخص ملودرام در بسیاری از تئاترهای بولوار وجود داشتند، اما شکل مشخص و شناخته شده‌ی آنها توسط رُنه شارل ژیلبر دو پیکسره کور(۱۲۰) (۱۷۷۳ ـ ۱۸۴۴) به وجود آمد. پیکسره کور در آثاری همچون ویکتور، یا کودك جنگل(۱۲۱) (۱۷۹۸)، کوئلینا(۱۲۲) (۱۸۰۰)، و آثار دیگرش این شیوه را تثبیت کرد. محبوبیت آثار او (به همراه آثار کوتسبو) موجب شد که ملودرام در سده‌ی نوزدهم رایجترین شکل دراماتیك گردد.

ویژگی‌ی عمده‌ی ملودرام را می‌توان بدین صورت خلاصه کرد: قهرمانانِ پاکدامنی (زن و مرد) به طرزی بی‌رحمانه دچار مردمان رذل و شیطان‌صفت می‌شوند، و پس از گذشتن از مخاطراتی که جان، آبرو، و خوشبختی‌ی آنها را تهدید می‌کند، به همان شیوه‌ای که گرفتار شده‌اند نجات می‌یابند؛ گره‌ی داستانِ این نمایشها پس از یك سلسله صحنه‌های روشنگرانه به سرعت گشوده می‌شود؛ هر پرده با یك اوج شدید به پایان می‌رسد؛ همه‌ی حوادث مهم نمایش در صحنه اتفاق می‌افتند، و نمایش غالباً با صحنه‌هایی پر زرق و برق و هیجان‌انگیز(از قبیل نمایشهای باله، صحنه‌های سیل و توفان و زلزله) و رنگهای محلی (از قبیل جشنواره‌ها، رقصها، یا به هر حال اوضاعی تماشایی) همراه است؛ شیوه‌ی معمولِ داستانگویی در آنها مرکب از بدل‌پوشی، ربودن، پنهان داشتن هویت، و حسن تصادفهایی عجیب است؛ نوعی عدالت شاعرانه همواره میزان سنجش است، مثلاً با آنکه قهرمان رذل ممکن است تا صحنه‌ی نهایی موفق بنماید، اما همواره سرانجام شکست می‌خورد؛ صحنه‌های کمدی و مفرح توسط خدمتکار یا رفیق قهرمان اصلی فراهم می‌شود؛ آواز و رقص و موسیقی در آنها لحظات متنوعی می‌سازند، یا حداقل از شدت صحنه‌های عاطفی می‌کاهند. نمایشهای ملودرام با داستانهایی ساده اما نیرومند معمولاً اصول اخلاقی‌ی جامعه را آشکار می‌کردند، و همراه با عناصری برگرفته از سرگرمیهای مورد علاقه‌ی مردم، موجب می‌شدند که حتی تماشاگران عامی نیز آنها را بفهمند و از آنها لذت ببرند. شاید به همین دلیل بود که در سده‌ی نوزدهم ملودرام توانست قشر وسیعی را به تئاتر بکشاند، درست مانند سینما و تلویزیون در سده‌ی بیستم.

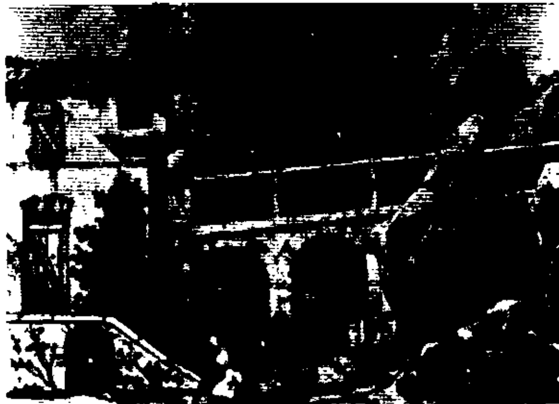
پیکسره کور، با نوشتن بیش از ۱۲۰ نمایشنامه موفقترین درام‌نویس دوران خود بود، اما رقبای بسیاری نیز داشت، و در میان رقبای او بدون شك ویکتور دوکانژ(۱۲۳) مؤلف نمایشنامه‌ی سی‌سال، یا زندگی‌ی یك قمارباز(۱۲۴) (۱۸۲۷)، و لویی‌کِینیه(۱۲۵) مؤلف نمایشنامه‌ی زاهد مونت پُزیلیزه(۱۲۶) از همه با نفوذتر بودند.

ملودرام در فرانسه با جدا شدن از فرایافتهای نئوکلاسیك، و به دست آوردن تماشاگرانی وسیع، راه درام رمانتیك فرانسوی را هموار ساخت. بعلاوه، رمانتیکهای فرانسوی چنان تحت تأثیر شیوه‌ی داستانگویی‌ی ملودرام قرار داشتند که آثارشان اختلاف ناچیزی با آثار ملودراماتیك دارند. از جمله اینکه شکل درام رمانتیك فرانسوی پنج پرده‌ای است (در حالی که ملودرام سه پرده‌ای است)؛ رمانتیکهای فرانسوی از قرار دادن پایان خوش در آثارشان پرهیز می‌کردند، و بیش از آثار ملودرام به عبارت پردازی و بیان وابسته

بودند. به طور کلی می‌توان گفت درام رمانتیك فرانسوی تنها ملودرام را به سطح بالاتری ارتقا داد.

نهضت رمانتیسم در فرانسه به علل سیاسی حرکت کندی داشت. نخستین درخشش آن هنگامی بود که مادام دوشتال مجله‌ی تازه‌های آلمان(۱۲۷) را منتشر می‌کرد. نام اصلی‌ی او ژرمن نِکِر متخلص به مادام دوشتال(۱۲۸) (۱۷۶۶ ـ ۱۸۱۷) دختر وزیر مالیه‌ی لویی شانزدهم، و همسر سفیر سوئد در فرانسه بود. او که از دشمنان سرسخت ناپلئون بشمار می‌رفت، در سالهای نخست حکومت ناپلئون به آلمان رفت، و در آنجا با رمانتیسم آشنا شد، زیرا ا. و. شلگل مدتی معلم خصوصی فرزندان او بود. تازه‌های آلمان، که به ادبیات نوین آلمانی می‌پرداخت، نخست در سال ۱۸۱۰ در فرانسه منتشر، اما به سرعت تعطیل شد، و پس از سقوط ناپلئون در ۱۸۱۴ بار دیگر انتشار یافت. شهرت مادام دوشتال به واسطه‌ی دشمنی با ناپلئون به نفع این مجله تمام شد، چندانکه مطالب آن رواج گرفت، و پس از آن بازار جدال بر سر منزلت نئوکلاسیسم و رمانتیسم گرم شد.

استاندال(۱۲۹) (ماری ـ هانری بِیل، ۱۷۸۳ ـ ۱۸۴۲) با نوشتن مقاله‌یی به نام راسین و شکسپیر (۱۸۲۳ ـ ۱۸۲۵) در این جدالها سهم زیادی داشت، زیرا در این مقاله اعلام می‌کرد که آثار شکسپیر برای درام‌نویسان الگوهای بهتری از آثار راسین هستند. اما مهمترین بیانیه‌ی رمانتیکهای فرانسوی مقدمه‌ای بود که ویکتور هوگو بر نمایشنامه‌ی خود به نام کرامول(۱۳۰) (۱۸۲۷) نوشت. ویکتور هوگو(۱۳۱) (۱۸۰۲ ـ ۱۸۸۵) در این مقدمه نظراتی آورده بود که پیش از آن حتی در آلمان، انگلستان، و کشورهای دیگر سابقه نداشت. او نویسندگان را به کنار گذاشتن وحدتهای زمان و مکان دعوت کرد؛ جدایی مطلق میان انواع درامها را طرد کرد؛ و تأکید کرد که برای حرکت نمایشی یك فضای معین تاریخی ضرورت دارد. شاید مهمتر از همه آنکه اصرار داشت هنر باید از «طبیعت آرمانی»‌ی نئوکلاسیکها فراتر رود، و به جایی برسد که در عین حال والا و عجیب و غریب بنماید. هوگو کیفیات روحانی‌ی انسان را والا یا بلند مرتبه، و طبیعت حیوانی‌ی او را عجیب و غریب (گروتسك) می‌خواند،



تصویر ۱۶.۱۴. پرده‌ی سوم از نمایشنامه‌ی طاعون در مارسی اثر پیکسره کور که در تئاتر گِیته، پاریس، در ۱۸۲۸ اجرا شده است. طرح صحنه از گوِه. کتابخانه‌ی ملی آرسنال، پاریس.

از اینرو معتقد بود که انعکاس چهره‌ی واقعی‌ی انسان در ادبیات تنها با ارائه‌ی این هر دو جنبه میسر است.

این بحث و جدلها با اجرای نمایشنامه‌ی هِرنانی(۱۳۱) از ویکتور هوگو در سال ۱۸۳۰ در کمدی فرانسز به اوج خود رسیدند. در چند شب اول اجرا مناقشات پرشوری میان سنت‌گرایان و رمانتیکها در تالار نمایش درگرفت به طوری که به واسطه‌ی همهمه‌ی تماشاگران صدای بازیگران شنیده نمی‌شد. با توجه به اینکه آینده‌ی ادبیات فرانسه به این جدالها بستگی داشت، اهمیت و در عین حال تلخی‌ی آنها را بهتر در می‌یابیم. پس از ۱۸۲۷ حوادث چندی موجب شد که توجه محافل هنری به سوی رمانتیسم جلب شود. گروه بازیگران انگلیسی به رهبری‌ی چارلز کِمبِل(۱۳۳) در سال ۱۸۲۷ تعدادی از آثار شکسپیر را برای تماشاگران پاریسی اجرا کرد و مورد استقبال قرار گرفت؛ و مك رِدی(۱۳۴) در سال ۱۸۲۸ چند نمایش رمانتيك انگلیسی را در پاریس اجرا کرد؛ رمانهای سروالتر اسکات(۱۳۵) در فرانسه خوانندگان روز افزونی یافت؛ و اجرای آثار شکسپیر در فرانسه رونق گرفت. بعلاوه، تا سال ۱۸۲۹ نمایشنامه‌های رمانتیك فرانسوی نیز جای خود را در مجموعه‌های نمایشی‌ی کمدی فرانسز باز کرده بودند، از جمله هانری سوم و نامزدش، کریستین(۱۳۶) اثر آلکساندر دومای پدر(۱۳۷)، مارینو فالیه‌رو(۱۳۸) اثر کازیمیر دولاوینی(۱۳۹)، و اقتباسی از اُتللو به نام مورِ ونیزی(۱۴۰) اثر آلفرد دووینیی(۱۴۱) که همه در سال ۱۸۲۹ به اجرا درآمدند. تماشاگران محافظه‌کار در آغاز با اعتراض به نمایشنامه‌ی هرنانی امیدوار بودند موج رمانتیسم را متوقف کنند.

هوگو در نمایشنامه‌ی هرنانی بسیاری از قواعد نئوکلاسیکها را عمداً نادیده گرفت. نخست در آلکساندرین(۱۴۲)، که شیوه‌ی بیان شعری‌ی سده‌ی هفدهم بود، تغییراتی داد. دوم، واژه‌هایی را به کار گرفت که در سنت شعری‌ی فرانسوی دون‌شأن تراژدی شناخته می‌شدند. سوم، وحدت زمان و مکان را رعایت نکرد. چهارم، مرگ و خشونت را در صحنه نمایش داد. پنجم، فضای صحنه‌هایش را به تناوب با شوخی و جدی درآمیخت.

نمایشنامه‌ی هرنانی اساساً ملودرامی است که پایان خوش ندارد. قهرمان داستان (هرنانی) نجیب زاده‌یی یاغی است که به رغم مخالفت شاه و قیم دختری به نام دوناسُل، که آن دو هم او را دوست دارند، می‌خواهد با دختر ازدواج کند. او سرانجام موفق می‌شود، و ظاهراً زندگی‌ی خوشبختی در انتظار آنهاست، اما قیم دختر به او یادآور می‌شود که در گذشته با او میثاقی بسته است که هر وقت او بخواهد باید جانش را در راه او فدا کند. پدرخوانده‌ی کینه‌توز اعاده‌ی آن پیمان را از او می‌طلبد، و عاشق و معشوق ناگزیر هر دو دست به خودکشی می‌زنند.

رسم بر آن است که نمایشنامه‌ی هرنانی را آغاز مکتب رمانتیك فرانسوی بشناسند. نمایشنامه‌های رمانتیك پس از برداشته شدن ممیزی و طرد محدودیت درامها که منحصر به انواع تراژدی، کمدی و غیره بودند، پس از انقلاب ۱۸۳۰، به اوج شکوفایی خود رسیدند. نویسندگان مکتب رمانتیك فرانسوی علاوه بر ویکتور هوگو که با نمایشنامه‌های ماریون دِلورم(۱۴۳) (۱۸۳۱)، شاه تفریح می‌کند(۱۴۴) (۱۸۳۲)، و ری بلاس(۱۴۵) (۱۸۳۸) به شهرت رسید، عبارتند از دومای پدر، وینیی، و موسه.



تصویر ۱۷.۱۴. (a) ویکتور هوگو، نویسنده‌ی رمانتیك فرانسوی در سده‌ی نوزدهم.

تصویر ۱۸.۱۴. جدال در تالار نمایش، هنگام نمایش هرنانی اثر ویکتور هوگو. این تصویر صحنه‌ی نهایی‌ی نمایش را نشان می‌دهد. گران کارتره، سده‌ی نوزدهم (۱۸۹۲).



نمایشنامه‌های آلکساندر دومای پدر (۱۸۰۲ ـ ۱۸۷۰) دو نوع‌اند: اول آثار مجلل و پر حادثه‌ی تاریخی، مانند هانری سوم و نامزدش، کریستین (۱۸۲۹)، و سه تفنگدار(۱۴۶) که توسط خودش به صورت نمایشنامه تنظیم شد؛ دوم درامهای محلی، مانند آنتونی(۱۴۷) (۱۸۳۱). با آنکه آلکساندر دوما بیش از ویکتور هوگو به موقعیتهای دراماتیك واقف بود، اما استعداد شاعرانه‌ی هوگو را نداشت، و هنگامی که می‌کوشید احساسات عمیق یا اندیشه‌های پرمعنایی را بیان کند، کودکانه از آب در می‌آمدند.

آلفرد دو وینیی (۱۷۹۷ ـ ۱۸۶۳) درام نویسی را با اقتباس از آثار شکسپیر آغاز کرد، و بعدها به نوشتن نمایشنامه‌های مجلل تاریخی، از جمله کلانترِ آنکر(۱۴۸)، روی آورد. امروزه تنها نمایشنامه‌ی شاتِرتون(۱۴۹) (۱۸۳۵) از او در یاد مانده است. این نمایشنامه که نشانگر آرمانگرایی‌ی رمانتیسم در مورد نوابغ گمنام است، داستان شاعری است که قربانی می‌شود، زیرا درونبینی‌ی او با جامعه تفاوت دارد.

از میان درامهای رمانتیك فرانسوی آثار آلفرد دو موسه(۱۵۰) (۱۸۱۰ ـ ۱۸۵۷) سرنوشت بهتری داشته‌اند، هر چند در آغاز عملاً مورد اعتنای چندانی نبودند. موسه پس از شکستی که نخستین نمایشنامه‌اش شب ونیزی(۱۵۱) (۱۸۳۰) حاصل کرد، دیگر برای صحنه نمایشنامه ننوشت. بنابراین در آثار بعدی‌ی خود زمان و مکان را آزادانه و بدون توجه به امکانات نمایش به کار گرفت. موسه نیز همچون راسین و ماری وو در درجه‌ی اول به احساسهای درونی‌ی شخصیتهایش، بویژه به ناتوانی‌ی آنها در مقابل نیروی قاهر عشق می‌پرداخت. شخصیتهای نمایشنامه‌های موسه اساساً موجوداتی

خودخواه‌اند، و مذبوحانه می‌کوشند تا دیگران را وادار به افشای عواطف خود سازند، و غرور خود را محفوظ دارند. اما از آنجا که دیگران نیز از رو کردن دست خود و زخم‌پذیری بیزارند، لذا شخصیتهای موردنظر درگیر یك سلسله ابراز و اعراضها می‌شوند. نتیجه‌ی این درگیری گاه فرخنده است، مثلاً در نمایشنامه‌ی در باید یا بسته باشد یا باز[۱۵۲]، و گاه تراژیك، همچون نمایشنامه‌ی بازیگوشی در عشق ممنوع[۱۵۳]. موسه غالباً با عشق دلمشغول است، و در این مورد نمایشنامه‌ی لورنزا چیو[۱۵۴] استثناست. این نمایشنامه که یکی از بهترین درامهای تاریخی از سده‌ی نوزدهم به شمار می‌رود، در باره‌ی شخصیتی هَملت‌وار است. نمایشنامه‌های آلفرد دو موسه که اکثراً بین ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ نوشته شده‌اند تا سال ۱۸۴۷ امکان اجرا نیافتند. از آن هنگام تاکنون همواره آثارش در مجموعه‌های نمایشی‌ی فرانسه اجرا شده‌اند.

پس از آنکه طبقه‌بندی‌ی تئاترها به انواع مجاز نمایش[۱۵۵] منسوخ شد، درام رمانتیك خانه‌ی آماده‌ای در تئاترهای بولوار یافت، و در آنجا بود که با ملودرام درآمیخت و تأثیراتی از آن پذیرفت، و حتی توانست آن را به سطح بالاتری ارتقا دهد. در دهه‌ی ۱۸۴۰ شور و شوق رمانتیسم فروکش کرد، چنان که شکست نمایشنامه‌ی واپسگرایان[۱۵۶] اثر هوگو در ۱۸۴۳ معمولاً پایان دوران رمانتیك در فرانسه شناخته می‌شود.

رمانتیسم جای خود را به «تئاتر عامه‌فهم»[۱۵۷] داد که حد واسط میان نئوکلاسیسم و رمانتیسم است. رهبر این گروه تازه فرانسوا پونسار[۱۵۸] (۱۸۱۴ ـ ۱۸۶۷) نام داشت که در سال ۱۸۴۳ با نمایشنامه‌ی لوکرِس[۱۵۹] به شهرت رسید. این گروه نیز همچون همه‌ی جریانهای مصالحه‌گر بزودی از میان رفت. در دهه‌ی ۱۸۵۰ نهضت دیگری گام در راه نهاد: رئالیسم.

شرایط تئاتری در فرانسه ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰

تعداد تئاترهای پاریس در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم به شدت افزایش یافت. با آنکه دولت فرانسه نظارتی جدی بر صدور پروانه‌ی نمایش اعمال می‌کرد، در سال ۱۸۰۷ تعداد هشت شرکتی که از جانب ناپلئون اجازه‌ی کار دریافت کرده بودند، در ۱۸۵۵ به بیست و هشت شرکت افزایش یافت. در میان آنها چهار شرکتی که وابسته به دولت بودند منزلت بیشتری داشتند. پس از لغو طبقه‌بندی تئاترها در ۱۸۳۱، اُدئون و اپرا کمیك از نظر کیفی و کمّی بر کمدی فرانسیز و اپرا برتری یافتند. در طول این سده تئاترهای بولوار بیش از تئاترهای دیگر دست به تجربه زدند، و غالباً آثار درام‌نویسان نوآور را بر صحنه بردند. آنها شیوه‌های تازه‌یی به کار می‌بستند که تئاترهای دولتی سالها طول کشید تا بدان شیوه‌ها روی آورند. از میان این گروهها تئاترهای وودویل، ژیمناز، پورت سن مارتَن، گِیته، و آمبیگو ـ کمیك از همه با نفوذتر بودند.

بجز کمدی فرانسز همه‌ی تئاترهای پاریسی (با استثناهای نادری) بازیگران را به صورت قراردادی استخدام می‌کردند. از طرف دیگر کمدی فرانسز همچنان به صورت شرکت سهامی، و کم و بیش تحت همان قوانین پیش از انقلاب اداره می‌شد. قوانین

تازه‌یی که در سال ۱۸۰۲ توسط ناپلئون تحت نام «فرمان مسکو» صادر شد، کوشید مسائل پیشین را با ۱۰۱ ماده حل کند. این قانون همچنین بودجه‌ی ذخیره‌ای برای پر کردن کسر درآمدها در نظر گرفته بود. طبق این قانون به هر عضو[۱۶۰] یك حداقل مستمری‌ی سالانه تعلق می‌گرفت، و برای هر اجرایی مبلغ اندکی روزانه دریافت می‌کرد. همچون سالهای پیش، دولت کمك هزینه‌ی (سوبسید) قابل توجهی نیز برای تئاترهای دولتی در نظر گرفته بود. در ظاهر بازیگران مسؤول همه‌ی تصمیمات و سیاستهای گروه خود بودند، اما ناظر کل، که جای سرپرست تئاتر را گرفته بود، معمولاً نفوذ بیشتری داشت. بعلاوه در دهه‌ی ۱۸۳۰ مسائل تئاتر چنان پیچیده شده بود که بازیگران ناچار حق نظارت خود را به مدیر شرکت تفویض کردند.

تئاترهای دولتی‌ی دیگر (با قراردادهای قابل تمدید) تحت نظر مدیرانی اداره می‌شدند که بر همه‌ی مسائل اجرا و مجموعه‌های نمایشی نظارت می‌کردند. اپرا در این میان مورد توجه بیشتری بود. نه تنها کمك‌هزینه‌ی آن چهار برابر کمدی فرانسیز بود، بلکه بین ۱۸۱۱ و ۱۸۳۱ یك بیستم فروش تئاترهای خصوصی را نیز دریافت می‌کرد.

همه‌ی تئاترهای پاریسی تا ۱۸۵۰ صاحب مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) بودند، ولی بعدها اجراهای متوالی از یك نمایشنامه رواج بیشتری گرفت. در اوایل سده‌ی نوزدهم تنها نمایشهایی که محبوبیت بی‌سابقه می‌یافتند امکان اجرای پی‌درپی داشتند، و نمایشهای دیگر هر شب تغییر می‌کردند. با این همه حتی در ۱۸۳۵ نیز نمایشها گاه تا ۱۰ شب پیاپی اجرا می‌شدند؛ این امر تا دهه‌ی ۱۸۷۰ نادر بود.

تماشاگران پاریسی باید بلیط خود را به سه نفر نشان می‌دادند: متصدی رسمی‌ی تئاتر، کارمند مالیاتی، و نماینده‌ی جامعه‌ی مؤلفان دراماتیك، که وظیفه‌اش محاسبه‌ی حق‌التألیف درام‌نویس بود. جامعه‌ی مؤلفان دراماتیك که در سال ۱۸۲۹ جای اداره‌ی دراماتیك را گرفت یك «مؤسسه‌ی کارشناسی» بود، و هر تئاتری را که حق نظارت او را بر قراردادها نمی‌پذیرفت تحریم می‌کرد. قراردادی استاندارد وجود داشت که تعیین می‌کرد هر تئاتر پس از پذیرفتن نمایشنامه حداکثر چند روز بعد می‌بایست آن را به صحنه ببرد، و تئاتر را مکلف می‌ساخت که هر نمایشنامه‌یی را حداقل سه بار اجرا کند، و در صورت عدم موفقیت نمایش یك فرصت ده روزه برای تمرین دوباره به مؤلف می‌دادند، تا در صورت لزوم در آن تجدیدنظر کند و اصلاحاتی به عمل آورد. درام‌نویسان بین ۱۰ تا ۱۵ درصد فروش نمایش خود را دریافت می‌کردند. جامعه‌ی مؤلفان همچنین برای نویسندگانی که بیش از بیست‌سال عضو آن بودند، یا نویسندگانی که بیش از حداقلِ تعداد تعیین شده نمایش نوشته بودند، سهمی در نظر می‌گرفت. درام‌نویسان فرانسوی نخستین نویسندگان جهان بودند که برای هر اجرای نمایش خود حق تألیف دریافت کردند، و از امنیت مالی خوبی برخوردار شدند.

هر تئاتر یك گروه تشویق کننده‌ی مزدور داشت تا عکس‌العملهای مناسب و صحیح نشان دهد. حتی بعضی از بازیگران در قرارداد خود مدت کف‌زدن تشویق کنندگان را هنگام نخستین ورود به صحنه قید می‌کردند. نتیجه‌ی این تشویقهای اجباری آن شد که تماشاگرانِ دیگر در تشویق امساك کنند.

کارگردانی و بازیگری در فرانسه ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰

ملودرام در فرانسه موجب شد که «کارگردانی»ی نمایش اهمیت یابد، زیرا موفقیت نمایشهای ملودرام بستگی به استفاده‌های ماهرانه از پیش‌آمدها و عوامل نمایشی داشت. داستان این نمایشها غالباً بر گرد استراق سمعها، ظهور و حضورهای مساعد، و لحظه‌های پرحادثه[۱۶۱] و عملیات خارق‌العاده‌ی جسمانی می‌چرخید، و نمایش غالباً با شکست قهرمان خبیث و هلاکت او توسط عواملی همچون زلزله و آتشفشان به انجام می‌رسید. بنابراین مؤثر بودن نمایش به هماهنگی دقیق بسیاری از عوامل بستگی داشت. به این جهت پیکسره کور بر اجرای آثار خود نظارت مطلقی را اعمال می‌کرد. او بعدها ادعا کرد که موفقیت او به عنوان یك درام‌نویس به واسطه‌ی نظارت دقیق بر تهیه‌ی آثارش بوده است.

پیکسره کور سرمشق تعدادی از رمانتیکها بویژه ویکتور هوگو و الکساندر دوما شد. اما پیکسره کور تنها بر هماهنگی افکتهای مخصوص تأکید می‌ورزید، در حالی که هوگو علاوه بر آن به موقعیت بازیگران در صحنه و ترکیب بندی‌ی کلی‌ی صحنه نیز توجه می‌کرد. تا پیش از ۱۸۳۰ بازیگران فرانسوی در یك خط مستقیم یا نیمدایره در جلوی صحنه، نزدیك جایگاه سوفلور، حرکت می‌کردند. در دهه‌ی ۱۸۲۰ وسایل صحنه رو به افزایش نهادند اما بندرت مورد استفاده‌ی بازیگران قرار می‌گرفتند، و فقط نقش تزیینی داشتند. هوگو در نمایش هرنانی بخلاف شیوه‌های قدیمی از همه‌ی صحنه استفاده کرد، و به جای حرکت عرضی‌ی طولانی، بازیگرانش را به حرکات مدور و کوتاه واداشت، و حتی گاه بازیگری را پشت به‌تماشاگران قرار می‌داد. اعضای کمدی فرانسیز این بدعت را با اکراه می‌پذیرفتند و هنگامی که هوگو نمایشنامه‌هایش را به تئاترهای دیگر برد آنها شیوه‌های قدیمی را از سر گرفتند. در ۱۸۳۵ منتقدان متوجه شدند که در تئاترهای بولوار بازیگران در صحنه روی دسته‌ی صندلی می‌نشینند، به میز تکیه می‌دهند، و حتی در حال نشسته سخن می‌گویند. در این دوران هنوز غالب کارگردانها به رنگهای تماشایی‌ی محلی، انطباق تاریخی، و دقت در حرکت صحنه‌ای گرایش بیشتری داشتند تا خلق توهم زندگی‌ی واقعی. کسانی که قدم در راه واقعگرایی می‌نهادند مورد اعتراض فراوان منتقدان قرار می‌گرفتند. منتقدان آن روزگار معتقد بودند که وظیفه‌ی هنر آرمانی کردن زندگی است، و نه نسخه برداری از آن. حتی آنهایی که واقعگرایی را تأیید می‌کردند شلختگی در صحنه را روا نمی‌داشتند.

در طول نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم بازیگران هنوز بر طبق «رشته‌ی حرفه‌ای» استخدام می‌شدند. اما همچون کشورهای دیگر گرایش به ستاره‌سازی غالب بود. حتی در کمدی فرانسیز، پس از ۱۸۰۵ برای جذب تماشاگر بیشتر، نام بازیگران اصلی در راهنمای نمایش (بروشور) چاپ می‌شد.

بین ۱۷۹۰ و ۱۸۰۵ بازیگران برجسته‌یی در فرانسه ظهور کردند. تا پیش از ۱۸۲۵ ستارگان نمایشهای پاریسی عبارت بودند از: تالما، مادموازل دوشِنوا، مادموازل مار، فلوری، و مادموازل ژرژ. فرانسوا ژوزف تالما[۱۶۲] (۱۷۶۳ ـ ۱۸۲۶)، که غالباً بزرگترین بازیگر فرانسوی شناخته می‌شود، بخش

تصویر ۱۹.۱۴. طرحی از ویکتور هوگو برای نمایشنامه‌ی خودش به نام **شاه تفریح می‌کند**. هوگو نمایشهایش را غالباً خودش طراحی می‌کرد. در اینجا صحنه‌ی میهمانخانه را مشاهده می‌کنیم. برگرفته از کتاب **نمایش فرانسوی** اثر لولبه (۱۹۰۷).



تصویر ۲۰.۱۴. (٭) فرانسوا ژوزف تالما در نقش نرون در نمایشنامه‌ی **بریتانیکوس** اثر راسین. برگرفته از کتاب **تاریخ اجمالی‌ی تئاتر**، فیلیس هارتنول.

اعظم جوانی‌ی خود را در انگلستان گذراند، و در ۱۷۸۵ به فرانسه بازگشت. وی یکی از اولین دانشجویان مدرسه‌ی سلطنتی‌ی دراماتیك بود که در ۱۷۸۶ تأسیس شد. تالما از ۱۷۸۷ که وارد کمدی فرانسز شد منشأ دائمی‌ی اختلاف در میان بازیگران بود، زیرا سبك بازیگری، شیوه‌ی لباس پوشیدن، و سیاستهای گروه را نمی‌پسندید. اولین موفقیت او در نمایشنامه‌ی شارل نهم[۱۶۳] اثر شنیه، موجب پاشیده شدن گروه در سال ۱۷۹۱ شد. در سال ۱۷۹۹، هنگامی که گروه دوباره تشکیل شد، تالما تا پایان عمر رهبر مورد قبول بازیگران آن ماند. تالما مورد توجه ناپلئون بود و اغلب برای نمایش در مقابل پادشاهان اروپایی‌ی میهمان خود از او دعوت می‌شد. تالما طرفدار لباس بومی (بویژه در نقشهای کلاسیك)، و مطالعه‌ی دقیقِ نقشهایی بود که بر عهده می‌گرفت. او احساس شدید و نیروی درونی را یکجا داشت. گفته شده که تالما طبع رمانتیکی داشت، اما اگر لازم بود در نمایشنامه‌های نئوکلاسیك نیز ظاهر می‌شد.

مادموازل دوشِنوا[۱۶۴] (کاترین رافین، حدود ۱۷۷۷ ـ ۱۸۳۵) در غالب نمایشها همبازی‌ی تالما بود. ظهور او در نقش فدر در سال ۱۸۰۲ چنان موفقیتی کسب کرد که نمایش هشت‌شب پی‌درپی اجرا شد. با آنکه زنی بسیار زشت بود، «ظرافت ژرف و اندوه دلپذیرش» طرفداران بسیاری برای او فراهم آورد. او پس از مرگ تالما بندرت در صحنه ظاهر می‌شد، و در ۱۸۳۰ بکلی از کار کناره‌گیری کرد.

در حالی که تالما و مادموازل دوشنوا ستاره‌ی نقشهای تراژیك بودند، مادموازل مار و فلوری مشهورترین بازیگران کمدی محسوب می‌شدند.

مادموازل مار[۱۶۵] (آن بوته، ۱۷۷۹ـ۱۸۴۷) از کودکی پا بر صحنه گذاشت، و در سال ۱۷۹۹ به کمدی فرانسز پیوست، و پس از ۱۸۰۵ معبود پاریسیها بود؛ منتقدان آن دوره به زبانی پر شور از او سخن گفته‌اند. اگر چه در پُشت صحنه زنی بدجنس بود، اما به عنوان بازیگر بسیار دلخواه بود (در نمایشنامه‌ی هرنانی نقش دوناسول را ایفا کرد). در دهه‌ی ۱۸۳۰ هنگامی که کمدی فرانسز دچار مضایق مالی شد، مادموازل مار از عضویت آن استعفا داد، تا وارد جرگه‌ی سهامداران[۱۶۶] شود، و سالها همچون آفتی به جان گروه بیفتد. او تا سن ۶۲ سالگی که بازنشسته شد همچنان نقش زنان جوان را بازی می‌کرد.

آبراهام ژوزف فلوری[۱۶۷] (۱۷۵۰ ـ ۱۸۲۲) در ۱۷۷۸ عضو کمدی فرانسز شد، و از آغاز تأسیس کنسرواتوار[۱۶۸] در سال ۱۷۸۶ در آنجا تدریس می‌کرد. رفتار بزرگمنشانه‌اش در کمدی او را زوج مناسبی برای مادموازل مار ساخته بود. وی در ۱۸۱۸ بازنشسته شد.

مادموازل ژُرژ[۱۶۹] (مارگریت وِیمر، ۱۷۸۷ ـ ۱۸۳۵) که دختر یك مدیر تئاتر محلی بود، در سال ۱۸۰۲ در سن پانزده سالگی وارد کمدی فرانسز شد. هنگامی که معشوقه‌ی ناپلئون شد رقابت او با مادموازل دوشِنوا به اوج رسید، و ملکه ژوزفین برای تسکین خود مادموازل دوشنوا را تحت حمایت گرفت. در سال ۱۸۰۸ مادموازل ژُرژ پاریس را ترك گفت و به اجرای نمایش در سن پترزبورگ و استکهلم و کشورهای دیگر رفت، و در ۱۸۱۳ بار دیگر به پاریس بازگشت. پس از سقوط ناپلئون در ۱۸۲۲ وی دوباره پاریس را ترك کرد. از این دوران به بعد کار او با ژان ـ شارل

هارِل[۱۷۰]، مدیر تئاترهای پورت سَن مارتَن و اُدئون عجین بوده است. هارِل نسبت به رمانتیکها همدلی‌ی فراوانی داشت و در دهه‌ی ۱۸۳۰ بسیاری از آثار آنها را تهیه کرد. در این نمایشها مادموازل ژُرژ نقش اصلی‌ی زنان را ایفا می‌کرد، و در رواج این نوع درام سهم بسزایی داشته است.

نمایشهای ملودرام و رُمانتیك بازیگران بسیاری را در تئاترهای بولوار به شهرت رساندند. در این میان مادام دُروال، بوکاژ، و دبورو از همه محبوبتر بوده‌اند.

مادام دُروال[۱۷۱] (ماری دُلونه، ۱۷۹۸ ـ ۱۸۴۹) پس از تحصیل در کنسرواتوار مدتی در تئاترهای حومه‌ی پاریس ایفای نقش کرد، و در ۱۸۱۸ به گروه پورت ـ سن ـ مارتَن پیوست. در آنجا در نمایشهای ملودرام ظاهر می‌شد تا آن که این تئاتر اجازه یافت انواع دیگر نمایشها را نیز تهیه کند. مادام دُروال بازیگری شهودی بود و در ایفای نقشهای پر حرارت و جذابیتهای اغواگرانه مهارت بسیار داشت. وی از ۱۸۳۵ تا ۱۸۳۷ در کمدی فرانسیز بازی کرد اما در آنجا چندان مورد اعتراض قرار گرفت (بویژه از جانب مریدان مادموازل مار) که به تئاترهای بولوار بازگشت.

بوکاژ[۱۷۲] (پی‌یر فرانسوا توز، ۱۷۹۷ ـ ۱۸۶۳) که در جوانی حرفه‌ی نساجی داشت به واسطه‌ی قیافه‌ی خوبش در تئاترهای محلی به صحنه خوانده شد. در ۱۸۲۱ کمدی فرانسِز از استخدام او خودداری کرد، لذا در تئاترهای بولوار به کار پرداخت، و بزودی بزرگترین بازیگر نقش عاشق در نمایشهای پاریسی شناخته شد. وی در دهه‌ی ۱۸۳۰ مدت کوتاهی در کمدی فرانسیز بازی کرد، اما فضای آنجا را بسیار غیر دوستانه یافت و بزودی آنجا را ترك گفت. پس از ۱۸۴۵ به مدیریت تئاتر اُدئون برگزیده شد.

ژان گاسپار ـ دُبورو[۱۷۳] (۱۷۹۶ ـ ۱۸۴۶) در خانواده‌ای متولد شد که نمایشگران سیار آکروبات بودند. وی در ۱۸۱۱ در پاریس مستقر شد، و با تئاتر فونامبول[۱۷۴] همکاری کرد. پس از ۱۸۲۵ با ابداع تیپ پی یرو[۱۷۵] به شهرت رسید. پی یرو مردی رنگ پریده، بیمارِ عشق، و جستجوگر ابدی‌ی خوشبختی بود، و دُبورور در این نقش به عنوان یکی از محبوبترین اجرا کنندگان پاریسی شناخته می‌شد.

مشهورترین بازیگر رمانتیك فرانسوی فردریك لومِتر[۱۷۶] (۱۸۰۰ ـ ۱۸۷۶) نام داشت. وی در ۱۵ سالگی وارد کنسرواتوار پاریس شد، و ضمن تحصیل جدی و کلاسیك به کار در سیرك مشغول شد و در آنجا در نمایشهای پانتومیم و ملودرام ظاهر شد. در ۱۸۲۳ با تبدیل یك قهرمان خبیثِ ملودرام به کاریکاتوری کمدی به شهرت رسید. پس از آن در کلیه‌ی نقشهایی که ایفا می‌کرد دست به ابداع می‌زد، تا آن که توسط هارِل به استخدام اُدئون و پورت سن مارتَن درآمد، و بازیگر ثابت آن شد. لومِتر با انعطافترین بازیگر دوران خود بود، زیرا از محدود شدن در «رشته‌ی حرفه‌ای» پرهیز می‌کرد. او با تعابیر بدیع و طغیانهای پرشورش تماشاگران حیرت زده را مجذوب خود می‌ساخت. میان سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ لومِتر به اوج محبوبیت خود رسید، اما تا پایان عمر، و حتی سالها پس از افول به بازیگری ادامه داد.

راشل[۱۷۷] (الیزابت فِلیکس، ۱۸۲۱ ـ ۱۸۵۸) همچون لومتر بازیگر پرشوری بود، اما در مجموعه‌های نمایشی‌ی کاملاً متفاوتی ایفای نقش می‌کرد.او را نمونه‌ی یك بازیگر زن جسور در دوران خود



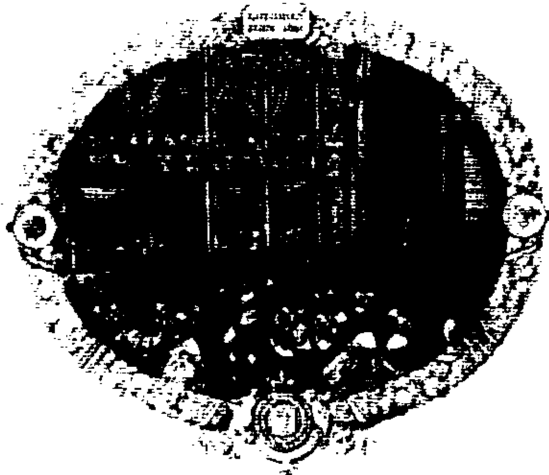
تصویر ۲۱.۱۴. تالما در نقش تیتوس در نمایش بروتوس اثر ولتر، در ۱۷۹۱. برگرفته از تاریخ لباس تئاتر اثر آدُلف زولِین (۱۸۸۰).

شناخته‌اند. راشل دختر یك فروشنده‌ی دوره‌گرد بود که در کودکی پدرش را همراهی می‌کرد و در خیابانها برای جلب توجه مشتری آواز می‌خواند. او بعدها وارد مدرسه‌ی دراماتیك شد، اما پدرش که نتوانسته بود به استثمار دخترش ادامه دهد او را ترك گفت. راشل در سال ۱۸۳۷ برای نخستین بار در تئاتر ژیمناز(۱۷۸) به صحنه رفت، و در سال ۱۸۳۸ به کمدی فرانسیز پیوست، و بزودی یکی از جاذبه‌های این تئاتر گردید. او برای کار خود دستمزد کلانی طلب می‌کرد، که گاه چیزی معادل حقوق نخست‌وزیر فرانسه بود. اجراهای او موجب احیای محبوبیت آثار کلاسیك شد، آثاری که پس از ظهور رمانتیسم از نظرها افتاده بودند، لذا می‌توان گفت راشل در سقوط رمانتیسم نقش قاطعی داشته است. راشل علاوه بر آن که بیشترین درآمد شرکت را به خود اختصاص داده بود، سفرهای درازمدتی نیز انجام می‌داد، از اینرو با آن که هنگام نمایشهای او تئاتر پر از تماشاگر می‌شد، اما عملاً موجبات فقر تئاتر را فراهم می‌آورد. شاید به واسطه‌ی چنین تجربیاتی بود که بعدها کمدی فرانسیز از پرداختن حق ستاره‌گی به بازیگرانش سر باز زد، و نام بازیگران را بر طبق سابقه‌ی کار آنها اعلام می‌داشت.

تعداد نمایشهایی که راشل در مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود داشت محدود بودند، و تنها یکی از آنها به نام زندگی‌ی آدریان لوکورور(۱۷۹)، نوشته‌ی اسکریب نمایشنامه‌ی جدید بود. راشل مناسب کمدی نبود، و نمی‌توانست ظرافت، نرمی‌ی زنانه، شادابی و عواطف قلبی را تجسم بخشد؛ قدرت او در بیان و انعکاس درد، تحقیر، غلبه، خشم، خبث‌طینت، حرص و آز به اوج می‌رسید. راشل در محدوده‌ی قابلیتهایش همتا نداشت. اجرای نمایش مرگ در هنگام زایمان، همچون آدریان لوکورور تحسین و رعب را همزمان برمی‌انگیخت، زیرا که قادر بود آن را بسیار واقعی اجرا کند. از سال ۱۸۴۱ کشورهای دیگر اروپایی او را دعوت می‌کردند، و او در سراسر اروپا نمایش می‌داد. راشل در ۱۸۵۵ در امریکا به صحنه رفت. وی مبتلا به سل شد، و بیماری توان او را گرفت، و در سالهای آخر عمر در نمایشهایی که شرکت می‌کرد همه‌ی توان خود را برای لحظه‌ی اوج نمایش حفظ می‌کرد، و صحنه‌های دیگر را سرسری می‌گرفت. بدون شك میزان نیرو و شدتی که راشل در صحنه بکار می‌بست، پایه‌گذار استانده‌ی تازه‌ای در بازیگری‌ی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شد.

صحنه‌پردازی، لباس، و نور در فرانسه، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰

استفاده از رنگهای محلی و انطباق تاریخی در صحنه‌پردازی پیش از انقلاب فرانسه معرفی شده بود، اما تا سده‌ی نوزدهم به طور کامل مورد بهره‌برداری قرار نگرفت. در طول دهه‌ی ۱۷۹۰ بسیاری از مدیران تئاترها می‌کوشیدند مکانها و حوادث واقعی را بر صحنه آورند، اما تأکید مداوم بر زرق و برقهای نمایشی نخست در تئاترهای بولوار بین ۱۸۰۰ تا ۱۸۳۰ رایج شد. این زرق و برقها حداقل دو فایده‌ی عمده داشتند،



تصویر ۲۲.۱۴. راشل هنگام وداع با تماشاگران لندنی. راشل در این سفر خود به لندن، که به دعوت تئاتر ملکه در سال ۱۸۴۱ صورت گرفته بود موفقیت بسیاری به دست آورد. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

یکی آن که موجبات حرکت نمایشی را فراهم می‌آوردند، دیگر با ارائه‌ی چیزهای چشم‌نواز موجب جلب تماشاگر می‌شدند. این هر دو فایده موجب رواج دکورهایی با جزئیات بسیار و استفاده از افکتهای مخصوص شدند.

داستان ملودرامهای اوایل سده‌ی نوزدهم همواره با یك فاجعه‌ی طبیعی آغاز می‌شد. مثلاً نمایشنامه‌ی دختر تبعید[۱۸۰] اثر پیکسره کور با یك سیل آغاز می‌شود که درختان را از جا بر می‌کند، سیلاب صحنه را پر می‌کند، و قهرمان زنِ نمایش بر روی تخته پاره‌ای زنده می‌ماند. در نمایشنامه‌ی پیشاهنگ مرگ[۱۸۱] انفجار آتشفشان صحنه را در خود می‌پیچد، و قهرمان خبیث نابود می‌شود. سیرك المپیك[۱۸۲] به رهبری‌ی لوران فرانکونی[۱۸۳] جنگهای مشهوری را با بیش از ۱۰۰ بازیگر و ۳۰ اسب به نمایش گذاشت، که در آن دسته‌ای از سلحشوران در لحظه‌ی حساس سر می‌رسیدند. بنابراین می‌توان گفت که غالب تئاترهای بولوار برای پیشبرد داستان خود بشدت وابسته به صحنه‌های هیجان‌انگیز و تماشایی بودند.

تأکید دیگر این تئاترها بر نوآوری در صحنه‌های تماشایی بود. نمایشنامه‌نویسان می‌کوشیدند مکانهای تازه و رنگهایی محلی در آثار خود بگنجانند که پیش از آن سابقه نداشت. تجسم دورانهای مختلف تاریخی، مکانهای عجیب و غریب، و صحنه‌پردازیهای خیال‌انگیز نتیجه‌ی این نیازها بوده است.

در ۱۸۲۸ صحنه‌های هیجان‌انگیز نیز پیشرفت فراوانی کردند. تئاتر تازه‌ی آمبیگو کمیك با نمایشی افتتاح شد، که «الهه‌ی کارگردانی»[۱۸۴] برای ورود تماشاگران به مون پارناسو[۱۸۵] ورودیه می‌گرفت. در این نمایش او برای نشان دادن ارزش و اعتبار خود همه‌ی عجایب صحنه‌اش را به نمایش می‌گذاشت و الهه‌های دیگر را چنان تحت تأثیر قرار می‌داد که او را در سلك خود می‌پذیرفتند. پیداست صحنه‌های پر زرق و برق این نمایش جایی برای شخصیت‌پردازی نمی‌گذاشت، زیرا این تمهیدات تنها برای ایجاد تنوع در داستانی سر راست و عادی چیده می‌شد.

در این دوره دو طراح به نامهای داگِر و سیسِری پایه‌گذار تحولات بعدی شدند. داگِر بویژه به خاطر استفاده از پانوراما و دیوراما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا در این شیوه‌ها توانسته بود تخیل را به واقعیت نزدیکتر کند. پانوراما که توسط رابرت بارکر[۱۸۶] در سال ۱۷۸۷ ابداع و به نام او ثبت شد، نخست در سال ۱۷۸۸ در ادینبورگ و در ۱۷۹۲ در لندن به نمایش درآمد. رابرت فولتُن[۱۸۷] (۱۷۶۵ ـ ۱۸۱۵) که از همکاران بارکر بود، و بعدها قایق بخاری را اختراع کرد، در سال ۱۷۹۹ یك امتیازنامه‌ی فرانسوی برای پانوراما به دست آورد. او این امتیازنامه را به یك آمریکایی به نام جیمز تِیِر[۱۸۸] فروخت، و شخص اخیر در ۱۸۰۰ دو پانوراما در پاریس افتتاح کرد. پانوراما بنایی مدور بود که تماشاگرانی در مرکز آن قرار می‌گرفتند و گرداگرد آنها را یك نقاشی‌ی ممتد و سراسری احاطه می‌کرد. تماشاگر در مرکز این تصاویر قادر بود همه‌ی گرداگرد خود را ببیند.

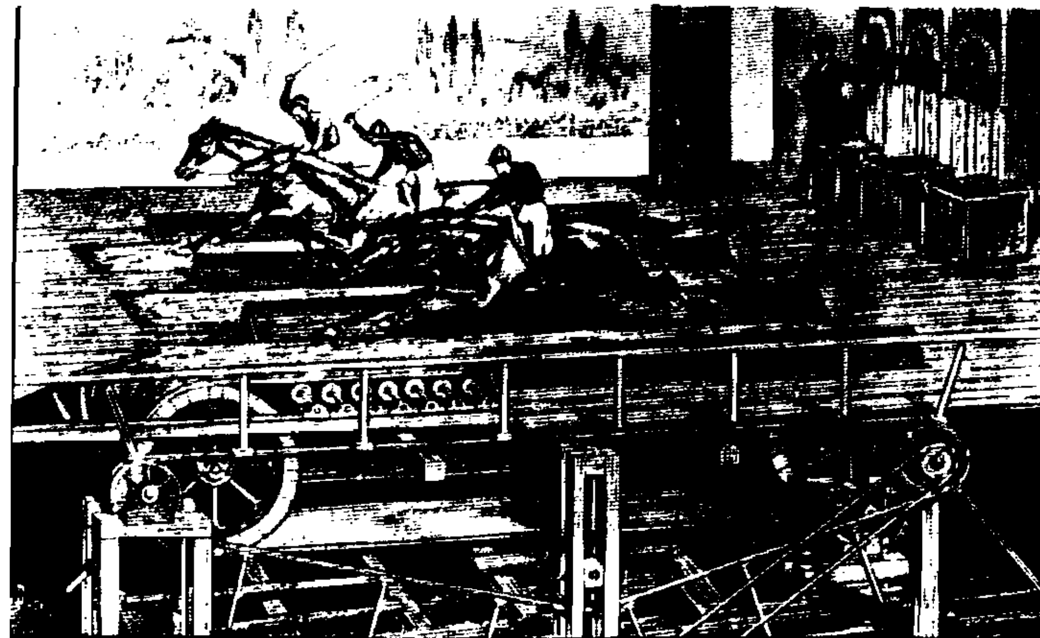
لویی ـ ژاك داگِر[۱۸۹] (۱۷۸۷ ـ ۱۸۵۱) کار خود را به عنوان دستیار پی‌یر پرِوُ[۱۹۰] (۱۷۶۴ ـ ۱۸۲۳)، نخستین نقاش تماشاخانه‌های پانوراما، آغاز کرد. او با اپتیك (نور شناسی) نور آشنایی داشت، و در سال



تصویر ۲۳.۱۴. پرده‌ی سوم از نمایش الودی اثر داگر، که در تئاتر آمبیگوکمیك در پاریس تهیه شده بود. کتابخانه‌ی ملی، پاریس.

۱۸۳۹ نخستین شیوه‌ی مؤثر عکاسی را (به نام داگروتایپ) اختراع کرد. تجربه‌ی او در عکاسی او را بر آن داشت تا تنوعی در پانوراما ایجاد کند. وی در ۱۸۲۲ دیوراما را به نمایش گذاشت. در این شیوه تماشاگران با نقاشی محاط نمی‌شدند، بلکه بر روی سکویی می‌نشستند و تصویر مقابل هر ۱۵ دقیقه یکبار عوض می‌شد و یکی از دو نقاشی‌ی موجود را نشان می‌داد. این نقاشیها هر یك حدود ۲۱/۵ متر پهنا و ۱۳/۵ متر ارتفاع داشتند و بر صحنه‌یی به شکل پروسینیوم دیده می‌شدند. داگر موفق شده بود توهم تصویری را خلق کند که مدام در تغییر بود. صحنه‌ی نیمه شفاف داگر ثابت بود، اما با تغییر جهت، تغییر شدت، و تغییر نوری که از پنجره‌های سقف بر آن می‌تاباند، می‌توانست تغییراتی تدریجی در منظره‌ی نقاشی ایجاد کند (این عمل توسط دستگاهی مرکب از دریچه[۱۹۱] و سایبان[۱۹۲] انجام می‌گرفت). با مهار کردن نور هوای آفتابی‌ی منظره را به تدریج به هوای طوفانی تغییر می‌داد، و روز را به شب بدل می‌کرد، و هکذا. داگر به این بسنده نکرد، و پس از مدتی دستاورد خود را به صورت دستگاه دیگری به نام دیورامای دوپیشه[۱۹۳] تکامل بخشید. در این شیوه برخی جزئیاتِ یك منظره‌ی نقاشی را در جلو، و برخی دیگر را در عقب بر روی پارچه‌های شفافی نقاشی می‌کرد. با تغییر نور بر روی سطوح مختلف می‌توانست نقوش منظره را مرئی یا نامرئی سازد. یکی از معروفترین دیوراماهای او «عشای ربانی نیمه شب در سن اِتین دو مُن»[۱۹۴] نام داشت. در این نمایش ابتدا کلیسا در روز نشان داده می‌شد که خالی بود، و بتدریج هنگام عشای ربانی در نیمه شب پر از جمعیت می‌شد، و بار دیگر در پایان مراسم کلیسا خالی می‌شد.

در سده‌ی نوزدهم پانوراما در همه‌ی دنیا به نمایش گذاشته شد، و بزودی توانست مورد استفاده‌ی تئاتری نیز پیدا کند. پانوراما در تئاتر بیش از دیوراما مورد استفاده قرار می‌گرفت، زیرا کاری به نورپردازی صحنه نداشت. اما از طرفی برای استفاده‌ی پانوراما در تئاتر لازم بود تغییرات زیادی در آن صورت گیرد، زیرا محاط کردن تماشاگران در تئاتر ممکن نبود؛ سرانجام پانوراما شکلی به خود گرفت که داگر برای دیورامای خود تدبیر کرده بود. شاید به این دلیل باشد که پس از دهه‌ی ۱۸۲۰ اصطلاح پانوراما و دیوراما را اغلب به

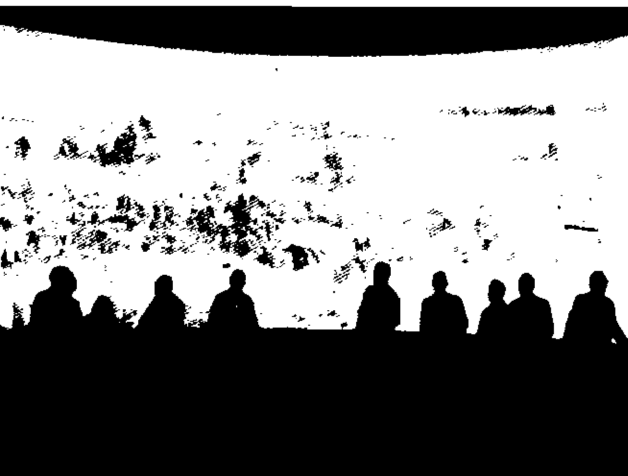


تصویر ۲۴.۱۴. یك صحنه‌ی مسابقه‌ی اسب‌دوانی در تئاتر یونیون اسکوئر، نیویورك، ۱۸۸۹ـ۱۸۹۰. این نمایش پانورامای متحرکی بود که تسمه‌ی افقی آن با موتور برقی کار می‌کرد. سرعت حرکت این دستگاه، توسط مردی که در طرف بالا دست راست دیده می‌شود کنترل می‌شد. برگرفته از کتاب وسایل ماشینی تئاتر، نوشته‌ی ژرژ موینه (۱۸۹۳).

جای هم به کار می‌بردند.

پانورامای متحرك در تئاتر در اوایل سده‌ی نوزدهم مورد استفاده قرار گرفت. بر روی پارچه‌ای بسیار بلند صحنه‌ی دنباله‌داری نقاشی می‌شد، و این پرده بر روی ریلی مستقر می‌شد، و بر استوانه یا «قرقره»ای عمودی در دو جانب صحنه می‌پیچید. با گردش قرقره یا ماسوره، پارچه در عرض صحنه به حرکت در می‌آمد. در این حالت شخصیتها و کشتیها ظاهراً از جایی به جای دیگر حرکت می‌کردند، بدون آنکه حرکت پرده احساس شود. بر این صحنه گاه بالها و پرده‌های دیگری نیز افزوده می‌شد تا اشیاء و صحنه‌های متعددی را بر روی هم قرار دهند و بر بعد تصاویر بیفزایند. پیش از پایان سده‌ی نوزدهم این پانورامای متحرك برای نمایش مسابقات ارابه‌رانی در بن هور به کار رفت؛ در این نمایش بر روی پانوراما یك استادیوم مسابقه نقاشی شد و در پشت سرِ اسبهای در حال تاخت به حرکت درآمد. برای نمایش دویدن اسبها بر روی صحنه از تسمه‌ی افقی‌ی متحرك استفاده شد.

پانوراما و دیوراما همچنین به طراحان امکان می‌داد که مشکل مرزهای آسمان در نقاشیهای خود را حل کنند، زیرا در اوایل سده‌ی نوزدهم دیده شدن ترَکها و چین و چروکها در تصویر آسمان توهم واقعیت را از بین می‌برد. پانوراما امکانات تازه‌ای را برای تئاتر فراهم آورد. قطعاتی که واحدهای معماری یا اشیاء صحنه را با آن می‌ساختند نزدیك به جلوی صحنه قرار می‌گرفتند و طاقهایی می‌ساختند که از ورای آنها مناظر دورِ نقاشی شده بر پانوراما قابل رؤیت بود، و این



تصویر ۲۵.۱۴. نمایش پانورامای نبرد گتیسبورگ (۱۸۸۳). نقاشی توسط پل فیلیپوتو. پارك ملی‌ی ارتش گتیسبورگ.

پرده‌ی نقاشی بر پشت قطعات دکور دور می‌زد. با این کار نه تنها مرزهای آسمان پوشانده می‌شد، بلکه امکان نقاشی کردن همه‌ی صحنه، بجز پیش‌صحنه، بر روی سطحی یکپارچه فراهم می‌آمد. این تجربه‌ها بودند که راه را برای پیدایش سیکلورامای(۱۱۵) خنثی هموار کردند.

بنابراین باید گفت پانوراما و دیوراما از بسیاری جهات به ایجاد توهم واقعیت در صحنه کمك کردند. در پاریس برای اولین بار از این شیوه در پانوراما ـ دراماتیك بهره‌برداری شد، و بین ۱۸۲۱ و ۱۸۲۳ یك مجموعه‌ی نمایشی‌ی کامل را تنها با دو بازیگر در یك نمایش پانورامیك عملی ساخت.

هر چند داگر با تجربیات خود سهم بسیاری در صحنه‌پردازی با ابداعات نوری ادا کرد، اما پی‌یر لوك ـ شارل سیسری(۱۱۶) (۱۷۸۲ ـ ۱۸۶۸) با نفوذترین طراح دوران خود محسوب می‌شد، شاید از آن‌رو که قادر بود مایه‌های بصری‌ی دلپذیری به دست دهد: رنگهای محلی‌ی دیدنی، خرابه‌هایی یادآور دوران خوش گذشته، و چشم اندازهایی تماشایی و تاریخی. از حدود سال ۱۸۱۰ سیسری طراح اصلی‌ی تالار اپرا



تصویر ۲۶.۱۴. طرحی از پی‌یر ـ لوك ـ شارل سیسری برای اپرای روبر شیطان اثر دونیزتی، که در ۱۸۳۱ در اپرای پاریس به صحنه رفت. در اینجا ایوان صومعه‌ای را می‌بینیم که در آن صحنه‌ی رقص راهبه‌ها اجرا می‌شود. کتابخانه‌ی اپرا، پاریس.

بود، اما ضمناً برای تئاترهای اپراکمیك، کمدی فرانسز، پورت سن مارتن، پانوراما ـ دراماتیك و تئاترهای دیگر نیز طراحی می‌کرد. او پس از ۱۸۲۲ به قدری از تئاترها سفارش می‌گرفت که نخستین آتلیه‌ی طراحی‌ی صحنه را در پاریس به راه انداخت. سیسری در اینجا به تدریج توانست متخصصان مختلف در طراحی‌ی صحنه را گرد آورد (یکی برای جزئیات طرح معماری، یکی برای نقاشی منظره، و غیره)، و موجب شد که طراحی‌ی صحنه به تخصصهای مختلف تقسیم شود. از دوران سیسری به بعد جای طراحان اختصاصی را در تئاترها آتلیه‌های طراحی گرفتند. طراحی‌ی صحنه در فرانسه در ادامه‌ی سده‌ی نوزدهم در سیطره‌ی شاگردان سیسری قرار داشت.

پس از ۱۸۲۰ نمایشهای پرعظمت مورد توجه روز افزونی قرار گرفتند. در سال ۱۸۲۲ تالار اپرای تازه‌ای ساخته شد که همه‌ی دستاوردهای پیشین در ساختمان صحنه را یکجا جمع کرده بود. از جمله نورگازی، و شبکه‌ی آبی که چشمه‌ها و آبشارهای واقعی ایجاد می‌کرد. پس از ۱۸۲۵ هنگامی که بارون تیلر(۱۹۷) به سمت ناظر نمایشهای اپرا انتخاب شد، حتی کمدی فرانسز نیز از این گرایش تازه پیروی کرد. تیلر که قبلاً مدیر پانوراما دراماتیك بود در سال ۱۸۲۶ سیسری را استخدام کرد تا تعدادی صحنه‌ی تاریخی برای نمایشهایش طراحی کند؛ هرنانی یکی از آنها بود.

پس از ۱۸۲۸ توجه روزافزون به زرق و برق در نمایشها موجب شد که کتابی به نام کتابچه‌ی صحنه یا کتاب راهنما چاپ شود. این کتاب صحنه‌ها و افکتهای مخصوصی را که تئاترهای پاریسی به کار می‌بردند با ذکر جزئیات شرح می‌داد، و برای ساده‌تر کردن صحنه در تئاترهایی با امکانات کمتر راه‌حلهایی پیشنهاد می‌کرد. پس از ۱۸۳۰ توجه به انطباق تاریخی نیز افزایش یافت، زیرا نمایشنامه نویسان رمانتیك عدم تداوم و انطباق در ملودرامها را مسخره می‌کردند. ویکتور هوگو پیش از تهیه‌ی طرحهایی که در



تصویر ۲۷.۱۴. نمایش افتتاحیه‌ی تئاتر هیستوریك متعلق به آلکساندر دومای پدر در سال ۱۸۴۷. از مجله‌ی اخبار مصور لندن (۱۸۴۷). مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، آوستین.



تصویر ۲۸.۱۴. (*) انطباق تاریخی و رنگ و بوی محلی در لباس. در این دوره امری پذیرفته شده بود، از اینرو محققان طرحهای بسیاری را از روی مدارك موجود تهیه کرده بودند. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، جی. ب. پریستلی.

نمایشنامه‌های خود به کار می‌برد با اداره‌ی بناهای تاریخی و منابع دیگر مشورت می‌کرد. دومای پدر غالباً در حضور جمع، تهیه کنندگانی را که انطباق تاریخی را رعایت نمی‌کردند سرزنش می‌کرد، و از ۱۸۴۷ تا ۱۸۵۰ خود سرپرست تئاتری به نام تئاتر هیستوریك(۱۹۸) (تئاتر تاریخی) شد، و در آنجا چنان نمایشهای مجللی تهیه کرد که تقریباً تئاتر را ورشکسته کرد.

در ۱۸۴۰ منتقدان تئاتر در نوشته‌های خود به دقت به جزئیات صحنه و لباس و نور می‌پرداختند، و غالباً حتی پانتومیمهای قصه‌ی پریان را نیز به واسطه‌ی عدم رعایت انطباق تاریخی به نقد می‌کشیدند. مجموعه‌های نمایشی‌ی کلاسیك که در پاله آ ولونته(۱۹۹) (مکان دلخواه) اجرا می‌شدند تا حدی از رعایت انطباق تاریخی طفره می‌رفتند، تا آنکه در ۱۸۴۲ احیای نمایشنامه‌ی سید که در آن از شش دکور استفاده شده بود الگوی تازه‌ای بر جای گذاشت.

اگر چه استفاده از رنگ محلی و انطباق تاریخی از محبوبترین راههای ایجاد هیجانهای بصری بود، اما گرایش به واقعیت و تقلید از زندگی‌ی روزمره نیز به تدریج گسترش می‌یافت. به همین واسطه به تدریج برای صحنه‌های داخلی از دکورهای جعبه‌ای با سقف استفاده شد. تاریخ دقیق پیدایش دکورهای جعبه‌ای برای ما روشن نیست، اما می‌دانیم که در دهه‌ی ۱۸۲۰ شیوه‌ی متداولی بوده است. رسیدن به یك واقعگرایی‌ی کامل تدریجی بود، زیرا تا ۱۸۵۰ هنوز غالب وسایل و مبلمان صحنه نقاشیهای بریده شده‌ای بیش نبودند. در ۱۸۴۶، پی‌یر فوریه(۲۰۰) با استفاده از مبلمان واقعی، و



تصویر ۲۹.۱۴. (ه) در سال ۱۸۳۰ استفاده از نور گازی در بسیاری از تئاترها معمول شده بود. برگرفته از کتاب **شگفتیهای تئاتر**، جی. ب. پریستلی.

کف صحنه‌ای که با پارچه‌ی نقاشی شده به صورت سنگ مرمرسیاه و سفیـدی فرش شده بود در پاریـس شوری برانگیخت.

لباس نیز، همچون دکور، بین ۱۷۹۰ و ۱۸۵۰ به طور روزافزونی واقعگرا شد. تالما در آغاز کارش برای رواج انطباق تاریخی در لباسِ نمایشهـای تراژیك کوشش فراوانـی به کار برد. در ۱۷۸۷ او با پوشیدن توگایی بدون آستین و دامن حیرت تماشاگران را برانگیخت، و این نخستین کوشش در راه به دست آوردن لباس کاملاً تاریخی برای نمایشهای کلاسیك در فرانسه بود.

اگر چه راهجوییهای مداومی از دیرباز در تحول طرح لباس به عمل آمده بود، اما پیشرفت کار بویژه در آثار جدی پیگیر بود. تا سال ۱۸۱۵ هنوز برای کمدی لباس معاصر به کار می‌رفت، پس از آن به تدریج برای آثار مولی‌یر لباسهای سده‌ی هفدهمی اقتباس شد؛ گو اینکه مادموازل مار این تغییر را نپذیرفت، و همچنان به پوشیدن لباسهای باب روز خود ادامه داد. بارون تیلر بر انطباق تاریخی در لباس تأکید بسیار داشت و این شیوه برای درام‌نویسان رمانتیك بسیار مطلوب می‌نمود.



تصویر ۳۰.۱۴. طرحهایی از آلکساندر دوما، پدر، برای لباس. این طرحها برای نمایشنامه‌ی دون ژوان مارنا (۱۸۳۶) تهیه شده بود. از مجله‌ی بررسی تئاتر (۱۸۳۶).

سرانجام در ۱۸۴۰ منتقـدان فرانسـوی بدون استثنـا بی‌سامانی در لباس صحنه را به باد استهزا گرفتند.

نورپردازی تا ۱۸۲۲ دنباله‌ی همـان شیوه‌هـای سده‌ی هجدهـم بود، تا آنـکه در ایـن سال اپرا چراغ‌گازی را عرضه کرد. انعطاف و شدت نوری که ایـن چراغهـا در اختیـار می‌گذاشتنـد، مورد توجـه تئاترهای دیگر قرار گرفت. اما کمدی فرانسز تا سال ۱۸۴۳ از این چراغها استفاده نکرد، حتی در این سال نیز نورهای زمینی را حفظ کرد، زیرا بازیـگران زنِ کمدی فرانسز نورِ چراغهای گـازی را بسیار زننـده می‌یافتند. چون شدت و جهت نور چراغهای گاز بیشتر قابل کنترل بودند، از آن پس امکان واقعگرایی بیشتر شد. اما چون هنوز نور متمرکز اختراع نشده بود، نور صحنه همچنان عمدتاً همان نور عمومی بود.

گرایش به نورپردازی‌ی دقیقتر به دهه‌ی ۱۸۴۰ بر می‌گردد، زیرا در این سالها بود که نور زرد متمرکز (لایم لایت) و نور آرك کربنی (قـوس زغالـی) در فرانسه رواج یافـت. در ۱۸۴۶ در اپرا برای طلـوع خورشید از نور آرك کربنی استفاده شد، و در ۱۸۶۰ آرکـی کربنی همراه با کلاهك و عدسی به کار گرفته شد تا نور گرد متمرکز (اسپات لایت) و مؤثری ایجاد کند. این نورهای متمرکز که در اصـل برای تعقیـب بازیگران بر صحنه ابداع شده بودند به تدریج مورد استفاده‌هایی یافتند که امـروز نیـز در تئاترهـا دیـده می‌شوند. ظرفیت کامل این نورهـا تا سده‌ی بیستـم کشف نشد.

ایتالیا و اسپانیا در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم

بین سالهای ۱۸۰۰ و ۱۸۶۱ ایتالیا درگیـر تحـولات سیاسی بود. این کشـور در طول جنگهـای ناپلئونـی توسط فرانسه اداره می‌شد. فرانسه بسیاری از ایالات کوچکتر ایتالیا را ادغام کرد، و موقتاً از نفوذ کلیسـا کاست. خودآگاهی‌ی ملی ایتالیا نیز در طول این سالها برای نخستین بار بیدار شد. سقوط ناپلئون در ۱۸۱۵ بار دیگر شرایط پیش از ۱۸۰۰ را باز گردانـد، امـا استقرار دوباره‌ی تسلط اتریش بر بسیاری از ایالات ایتالیا آرزوی استقلال را زنده نگاه می‌داشت. پس از یك سلسله شورشهایی که در ۱۸۴۸ واقع شد مبارزه برای وحدت ملی فزونی گرفت و در ۱۸۶۱ ایتالیا به ملتی واحد بدل شد.

تا ۱۸۱۵ تراژدی از الگوی آلفیِری، و کمدی از الـگوی گُلدُنی پیروی می‌کرد. بلافاصلـه پس از سقوط ناپلئون مجله‌ی تازه‌های آلمان به مدیریت مادام دوشتال در ایتالیا نیز منتشر شد و گرایش به رمانتیسم را سرعت بخشید. از آنجا که این نهضت به‌طور عمده آزادی و ملی گرایی را تداعی می‌کرد، توانست در امور ادبی و سیاسی وحدتی ایجاد کند.

در این دوره درام‌نویسان معدودی سر برآوردند که حائز اهمیتند. اوگو فُسکولو(۲۰۱) (۱۷۷۸ ـ ۱۸۲۷) با نمایشنامه‌هـای گورهـا(۲۰۲) (۱۸۰۷) و آژاکس(۲۰۳) (۱۸۰۹) معمولاً پیشاهنگ نهضت رمانتیك در ایتالیـا شناخته می‌شود. فُسکولو شاید از آنجا که به دلایـل سیاسی مجبور شد ایتالیا را ترك کند، در سراسر نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم نزد عناصر آزادیخـواه محبوبیـت

داشت. نخستین درام‌نویس ممتاز رمانتیك در ایتالیا آلِساندرو مانزونی[۲۰۴] (۱۷۸۵ ـ ۱۸۷۳) نام داشت. مانزونی در نمایشنامه‌های **کُنتی از کارمانیولا**[۲۰۵] (۱۸۲۰) و **آدلچی**[۲۰۶] (۱۸۲۲) موضوعات مذهبی را با احساسات آزادیخواهی‌ی سیاسی در می‌آمیخت. اما بدون شك مشهورترین نویسنده‌ی ایتالیایی در این دوره جانباتیستا نیکولونی[۲۰۷] (۱۷۸۲ ـ ۱۸۶۱) بوده است که استادی از اهالی فلورانس بود و پیش از پرداختن به سبك رمانتیك به شیوه‌ی آلفیه‌ری می‌نوشت. او در آثار خود حوادثی را میان زمان حال و زمان گذشته به‌طور موازی پیش می‌برد و آزادیخواهی و نفوذ کلیسا را در میان کشورهای بیگانه مدام تبلیغ می‌کرد. اگر چه آثار او امروزه کند و راکد می‌نمایند، مع‌الوصف نمایشنامه‌های **جوانی دا پروسیدا**[۲۰۸] (۱۸۳۰) و**آرنالدو دا برشیا**[۲۰۹] (۱۸۴۳) روح همبستگی‌ی ملی را در ایتالیاییها دمید.

طراحی صحنه در ایتالیا همان گرایشهای کلی‌ی فرانسه را دنبال می‌کرد. مهمترین طراحان ایتالیایی در این دوره عبارتند از لورنزو ساچتی[۲۱۰] (۱۷۵۹ ـ ۱۸۲۹)، که در ونیز، وین، و پراگ کار می‌کرد؛ آلساندرو سانکیریکو[۲۱۱] (۱۷۷۷ ـ ۱۸۴۹) طراح صحنه‌ی تئاترو آلا اسکالا در میلان؛ و آنتونیو دو پیان[۲۱۲] (۱۷۸۴ ـ ۱۸۵۱)، که در ونیز و وین کار می‌کرد. اگر چه ایتالیا همچنان پیشرو اپرای جهان ماند، اما نفوذ آن رو به کاهش بود. آهنگسازان برجسته‌ی ایتالیایی بخش اعظم زندگی‌ی خود را در فرانسه و کشورهای دیگر می‌گذراندند، اما درخواست جهانی برای بازیگران و طراحان ایتالیایی کاهش یافته بود. آخرین شرکت نمایشی‌ی ایتالیا در آلمان، در سال ۱۸۳۲ اخراج شد. باید دانست که فعالیت اجرا کنندگان ایتالیایی در آلمان از سده‌ی هفدهم آغاز شده بود. در کشورهای دیگر نیز به تدریج اجرا کنندگان محلی جای ایتالیاییها را پر می‌کردند، و تنها ستاره‌های ایتالیایی همچنان در کشورهای اروپایی استقبال می‌شدند. اپرا همچنان زندگی‌ی تئاتری‌ی ایتالیا را تشکیل می‌داد، و گروههای دراماتیك معدودی تنها از



تصویر ۳۱.۱۴. پرده‌ی پنجم نمایشنامه‌ی **کنتی از کارمانیولا** اثر آلساندرو مانزونی، که نخستین بار در ۱۸۲۸ اجرا شد. برگرفته از کتاب **اپرا واری** نوشته‌ی ا. مانزونی (۱۸۲۵).



تصویر ۳۲.۱۴. طرحی از سانکیریکو برای نمایشنامه‌ی **جنگجویان صلیبی در مصر** اثر پیر بیر در تئاترو آلااسکالا در میلان، ۱۸۲۶. برگرفته از **جُنگ دکورهای صحنه** (۱۸۲۸).

طریق نمایشهای سیار توانستند به بقای خود ادامه دهند.

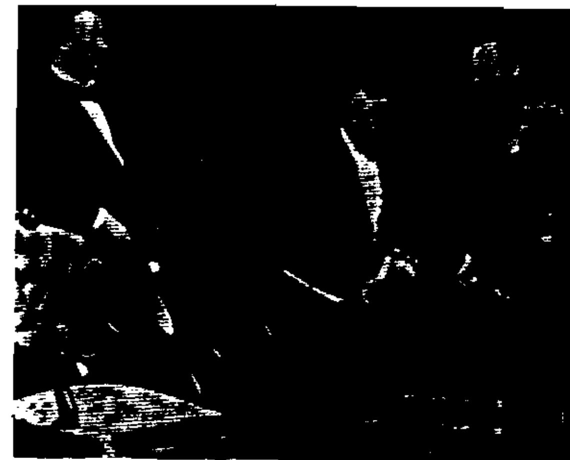
در اسپانیا نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی، تئاتر تحت تأثیر وقایع سیاسی قرار گرفت. در سال ۱۸۱۵ برادرِ ناپلئون، که در ۱۸۰۸ به عنوان پادشاه اسپانیا تاجگذاری کرده بود جای خود را به یکی از سرکوبگرترین رژیمهای اروپایی داد. بسیاری از نویسندگان اسپانیایی کشور را ترك کردند، تا آنکه پس از مرگ فردیناند هفتم در ۱۸۳۳ اوضاع آرامتر شد. نویسندگان اسپانیایی غالباً سالهای تبعید خود را در پاریس می‌گذراندند، و در آنجا شاهد انقلاب رمانتیك شدند.

جنگی شبیه به آنچه در فرانسه بر سر هرنانی در گرفته بود در سال ۱۸۳۵ با نمایشنامه‌ی **دون آلوارو، یا نیروی تقدیر**[۲۱۳] نوشته‌ی آنخل دِ ساوِدرا[۲۱۴] (۱۷۹۱ ـ ۱۸۶۵) در اسپانیا درگرفت. اگر چه این نمایشنامه با موفقیت خود رمانتیسم را در اسپانیا مستقر ساخت، اما عمر کوتاهی داشت، و بلافاصله پس از ۱۸۴۰ فراموش شد. مهمترین درام‌نویسان اسپانیایی عبارتند از: مارتینِز دِ لاروسا[۲۱۵] (۱۷۸۷ ـ ۱۸۶۲) با نمایشنامه‌ی **توطئه در ونیز**[۲۱۶] (۱۸۳۴)؛ آنتونیو گارسیا گوتیه رِز[۲۱۷] (۱۸۱۲ ـ ۱۸۸۴) با نمایشنامه‌ی **تروبادور**[۲۱۸] (۱۸۳۶)؛ خوزه زوریلا[۲۱۹] (۱۸۱۷ ـ ۱۸۹۲) با نمایشنامه‌ی **دون خوان تِنوریو**[۲۲۰] (۱۸۴۴)؛ آنتونیو خیل ای زارات[۲۲۱] (۱۷۹۶ ـ ۱۸۶۱) با نمایشنامه‌ی **کارلوس دوم**[۲۲۲] (۱۸۳۷)؛ و ماریانو خوزه دِ لارا[۲۲۳] (۱۸۰۹ ـ ۱۸۳۷) با نمایشنامه‌ی **ماسیاس**[۲۲۴] (۱۸۳۴).

با رشد محبوبیت درام در دهه‌ی ۱۸۳۰، تعداد تئاترهای اسپانیایی نیز افزایش یافت. این تئاترها همچون دوران طلایی همچنان به نفع امور خیریه فعالیت می‌کردند، اما در ۱۸۴۹ این روش برچیده شد و اصلاحات قابل توجهی در تئاتر اسپانیا انجام گرفت.

تئاتر و درام روسی، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰

از سال ۱۸۰۵ به بعد روسیه از مهمترین دشمنان فرانسه‌ی ناپلئونی محسوب می‌شد، و ناپلئون در جریان حمله به روسیه بود که نخستین شکست عظیم را خورد. احساسات ملی‌گرایانه در روسیه نیز همچون کشورهای دیگر در این دوره پیوسته اوج می‌گرفت. محبوبترینِ نمایشنامه‌نویس روسی در این دوره ولادیسلاو اُزِرُف[۲۲۵] (۱۷۷۰ ـ ۱۸۱۶) بود، شاید از آنرو که آثار او هنگامی که روسیه از جانب فرانسه



تصویر ۳۳.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی وای بر هوشمند اثر گریبایدُف. در مرکز تصویر میخاییل شچپکین در نقش ناموسُف دیده می‌شود. برگرفته از کتاب تئاترهای مسکو نوشته‌ی کمیسارِ ژفسکی (۱۹۵۹).

تهدید می‌شد احساسات میهن‌پرستانه‌ی روسها را خوش می‌آمد. نمایشنامه‌های او، بویژه دیمیتری دانسکوی[۲۲۶] (۱۸۰۷)، به شیوه‌ی کلاسیک نوشته شده‌اند، و به سرعت فراموش شدند.

در روسیه نیز همچون کشورهای اروپایی با سرآمدن دوران ناپلئون استبداد تازه‌ای شکل گرفت. آلکساندر اول (سلطنت ۱۸۱۰ ـ ۱۸۲۵) ابتدا دم از آزادی‌ی رعیتها و اصلاحات دیگر می‌زد، اما وقتی معلوم شد کاری از او ساخته نیست گروههای انقلابی به تدریج متشکل شدند، و پس از آنکه نیکلای اول



تصویر ۳۴.۱۴. (●) آلکساندر پوشکین، شاعر و نویسنده‌ی بزرگ روسی، گراوور از ت. رایت. ۱۸۳۷.

(سلطنت ۱۸۲۵ ـ ۱۸۵۵) به سلطنت رسید، در همان آغاز نارضایتی‌ی عمومی به جنبشی علنی مبدل شد. این انقلاب به سرعت سرکوب شد، و تزار برای پیشگیری از شورشهای احتمالی‌ی آینده، شدیدترین سازمان مخفی و ممیزی‌ی اروپا را سازمان داد. اگر چه دوران حاکمیت او خلاقترین دوران هنری‌ی روسیه بود اما بهترین نمایشنامه‌ها، همواره پیش از دریافت مجوز نمایش، به شدت مثله می‌شدند.

آلکساندر گریبایدُف[۲۲۷] (۱۷۹۵ ـ ۱۸۲۹) در درجه‌ی اول به خاطر نمایشنامه‌ی وای بر هوشمند[۲۲۸] (۱۸۲۲ ـ ۱۸۲۵) در خاطرها مانده است، و یکی از شاهکارهای درام روسی، و گاه تنها نمایشنامه‌ی قابل توجه روسی در سبک نئوکلاسیک شناخته می‌شود. قهرمان وارسته‌ی این نمایشنامه، همچون قهرمان مردم گریز[۲۲۹] اثر مولی‌یر، می‌کوشد دیگران را نسبت به مادیگری و ریایی که جامعه در پیش دارد آگاه سازد. برای این کار نمایشگاهی از تیپهای مختلفی از زندگی‌ی معاصر مسکو ترتیب می‌دهد. متأسفانه این نمایشنامه زمانی کامل شد که شورش ۱۸۲۵ به وقوع پیوسته بود و ممیزی شدت گرفته بود، نتیجه آن که سالها اجازه‌ی اجرا نیافت. شکل نهایی نمایشنامه تا ۱۸۶۹ منتشر نشد؛ اما از آن پس هرگز از مجموعه‌های



تصویر ۳۵.۱۴. (●) میخاییل لرمونتُف، شاعر و نویسنده‌ی روسی.

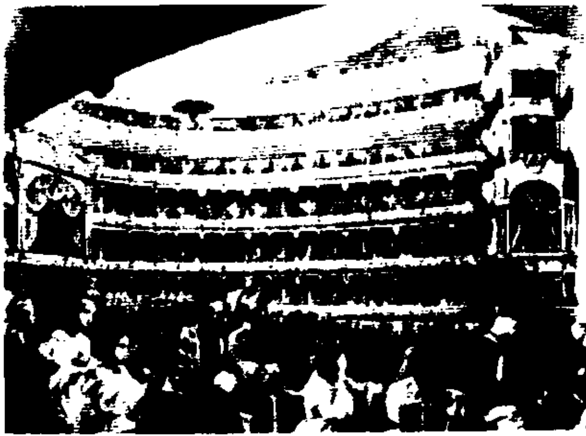
نمایشیِ روسیه غایب نماند.

هنگامی که نمایشنامه‌ی گریبایدُف نوشته شد، رمانتیسم کم‌کم در روسیه پا می‌گرفت. آلکساندر پوشکین[۲۲۰] (۱۷۹۹ ـ ۱۸۳۷) را معمولاً پایه‌گذار سبك رمانتیك در روسیه می‌شناسند، و نمایشنامه‌ی بوریس گودونُف[۲۲۱] (۱۸۲۵) با تنوع، ابعاد وسیع، قوت شاعرانه، و موضوع تاریخیش نخستین پیروزیِ رمانتیسم بر نئوکلاسیسم روسی بود. این اثر که گاه نخستین نمایشنامه‌ی سیاسیِ روسی نیز شناخته می‌شود، رابطه‌ی یك فرمانروا را با زیردستانش نشان می‌دهد. نمایشنامه‌ی بوریس گودونف تا سال ۱۸۳۱ اجازه‌ی انتشار نیافت، و تا سال ۱۸۷۰ امکان اجرا نداشت، و در سال ۱۸۷۳ موسورگسکی[۲۲۲] بر اساس آن اپرایی ساخت که از آن به بعد به شدت بر متنی که در تئاترها اجرا می‌شد اثر گذاشت. میخاییل لِرمونتُف[۲۲۳] (۱۸۱۴ ـ ۱۸۴۱) یکی از لطیف‌ترین شعرای رمانتیك روسی نیز پس از ۱۸۳۰ با موفقیتی که از نمایشنامه‌ی اسپانیاییها[۲۲۴] به دست آورد تعدادی نمایشنامه نوشت. امروزه تنها نمایشنامه‌یی که از او در خاطرها مانده است بالماسکه[۲۲۵] (۱۸۳۵) نام دارد، که در آن مردی همسر خود را به قتل می‌رساند، و جامعه‌ی فاسد روسیه مقصر اصلی شناخته می‌شود. این نمایشنامه نیز تا دهه‌ی ۱۸۶۰ تحت ممیزی قرار داشت و اجرا نشد.

با توجه به ممیزی شدیدی که در روسیه‌ی تزاری وجود داشت تعجبی ندارد اگر ببینیم غالب نمایشنامه‌های روسی در این دوران آثاری بی‌ضرر یا تملق‌آمیز نسبت به شاهان روسی‌اند. رمانتیسم روسی سرانجام در هیأت نمایشهایی پرتجمل و میهن‌پرستانه با تشویق نیکلای اول امکان تجلی یافت. یکی از موفقترین نویسندگان این سبك نستور کوکولنیك[۲۲۶] (۱۸۰۹ ـ ۱۸۶۸) بود که در نمایشنامه‌ی دست قادر متعال سرزمین ما را نجات داد[۲۲۷] (۱۸۳۴) داستان برگزیده شدنِ میخاییل رُمانف[۲۲۸] را به جانشینی نیکلای اول بازگو می‌کند. نیکلای پُله وُی[۲۲۹] (۱۷۹۶ـ ۱۸۴۶) نیز مباحث میهنی و رایج را طرح می‌کند، گو اینکه اساساً به‌خاطر آثار ملودراماتیك خود مشهور شده است. ملودرام پس از اجرای نمایشنامه‌ی سی سال[۲۳۰] اثر ویکتور دوکانژ[۲۳۱] در ۱۸۲۹ در روسیه محبوب شد. بیشترین سهم پُله وُی در تئاتر روسیه معرفیِ شکسپیر به صحنه‌های روسی بود که با ترجمه‌ی هملت در ۱۸۳۷ آغاز کرد. پس از آن اجرای آثار شکسپیر در روسیه رواج روز افزونی گرفت.

مجموعه‌های نمایشی در روسیه همچون کشورهای دیگر اروپایی تحت سلطه‌ی ملودرام و نمایش موزیکال بودند. غالب این گونه نمایشها ترجمه‌ی آثار کشورهای دیگر بویژه فرانسه بودند، اما نویسندگان روسی نیز در رواج این سلیقه سهم داشتند. کمدی وودویل، نمایشی در یك پرده و سراسر همراه با موسیقی و آوازهای باب روز، بویژه از محبوبیت زیادی برخوردار بود. این نوع کمدی در روسیه توسط آلکساندر پیسارِف[۲۳۲] (۱۸۰۳ ـ ۱۸۲۸) به اوج محبوبیت رسید، و در بقیه‌ی سده‌ی نوزدهم نویسندگان دیگر نیز از پیسارِف پیروی کردند.

درام واقعگرا در دهه‌ی ۱۸۳۰ با نیکلای گوگول[۲۳۳] (۱۸۰۹ ـ ۱۸۵۲) آغاز می‌شود. گوگول به عنوان یك نمایشنامه‌نویس امروزه بیشتر به واسطه‌ی نمایشنامه‌ی بازرس کل[۲۳۴] (۱۸۳۶) شهرت دارد. این



تصویر ۳۶.۱۴. نمای داخل تئاتر بولشوی، حدود ۱۸۵۰. برگرفته از کتاب معماری تئاتر نوشته‌ی بارخین (مسکو، ۱۹۴۷).

نمایشنامه داستان مرد جوانی است که اشتباهاً به جای یك مقام رسمی از سنت پطرز بورگ گرفته می‌شود. در این نمایشنامه فساد، خشونت، و بی‌نزاکتیِ مقامات دولتی در شهرستانها طرح می‌شود، و نسبت به دوران خودش اثر اصیلی شمرده می‌شود، زیرا با آن که نه داستان عاشقانه و نه شخصیتهای دلپذیری دارد هنوز محبوب مانده است. این نمایشنامه را از آن رو واقعگرا می‌دانند که سرشار از شخصیت پردازیهای اغراق شده، و سراسر درگیر حقارت، تزویر و فساد است. این نمایشنامه که با رضایت ضمنیِ تزار اجرا شد، نویسندگان دیگر را نیز بر آن داشت تا تصویر واقعیِ جامعه را منعکس کنند، اما موج جدید تا پایان ۱۸۵۰ آشکار نگشت.

در طول سده‌ی نوزدهم تئاتر روسیه به‌طور دائم رو به گسترش بود، اما به‌دقت تحت نظارت دولت قرار داشت. شاهزاده آلکساندر شاخُوسکوی[۲۳۵] (۱۷۷۷ ـ ۱۸۴۶) که از ۱۸۰۱ تا ۱۸۲۶ مدیریت تئاتر سلطنتی را بر عهده داشت چندین تغییر اساسی در آن داد. در ۱۸۰۵ سرانجام یك تئاتر دولتی در مسکو گشایش یافت، و دربار روسیه یك گروه ۷۴ نفره‌ی رعیت ـ بازیگر از رعایای ا. ای. استولیپین[۲۳۶]، و تعدادی نیز از رعایای شاهزاده وُلکُنسکی[۲۳۷] را به این تئاتر بخشید. در ۱۸۰۹ یك مدرسه‌ی تربیت بازیگران به آن افزوده شد، و گروههای ساکن مسکو به تدریج از نظر تئاتری اهمیت یافتند؛ البته هنوز شرکتهای نمایشی در پایتخت روسیه، سنت پطرزبورگ، مورد توجه بیشتری بودند و کمك مالیِ بیشتری دریافت می‌کردند. شاخُوسکوی پس از دیدار از پاریس و مراکز تئاتریِ دیگرِ اروپایی بر آن شد که سطح اجرای نمایشها را در روسیه بالا ببرد، لذا برای اداره‌ی گروهها قوانینی به تصویب رساند که تا ۱۹۱۷ معتبر ماندند.

در سراسر این دوره تئاترهای سلطنتی انحصار نمایشهای تولید شده در سنت پطرزبورگ و مسکو را در اختیار داشتند. در سنت پطرزبورگ سه تئاتر وجود داشت: تئاتر بولشوی[۲۳۸]، که عمدتاً ویژه‌ی نمایشهای باله و اپرا بود؛ تئاتر مالی[۲۳۹] (در ۱۸۳۲ تئاتر آلکساندرینسکی[۲۴۰] جایگزین آن شد) که عمدتاً برای نمایش درام به کار می‌رفت؛ و تئاتر میخاییلُفسکی[۲۴۱] که اختصاص به نمایش آثار خارجی داشت. مسکو دو شرکت تئاتری داشت که یکی ویژه‌ی اپرا و باله، و دیگری ویژه‌ی نمایش درام بود. این دو شرکت ابتدا در ساختمانهایی موقتی مستقر بودند، اما در ۱۸۲۴، با گشایش تئاتر مالی برای نمایش درام، این دو شرکت به آنجا رفتند و استقرار دائمی یافتند؛ این تئاتر هنوز هم



تصویر ۳۷.۱۴. نیکلای گوگول نویسنده‌ی روسی.

مورد استفاده است. تئاتر بولشوی در ۱۸۲۵ برای نمایش اپرا و باله ساخته شده بود، اما هنگامی که در ۱۸۵۳ آتش گرفت، دوباره در سال ۱۸۵۶ در محل کنونی‌ی خود ساخته شد. از آنجایی که شرکتهای دولتی صاحب اعتبار بیشتری بودند، الگوی تئاترهایی قرار می‌گرفتند که از طریق نمایشهای سیار با کیفیتی نازلتر به بقای خود ادامه می‌دادند.

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ بازیگران روسی در گروههای دولتی هنوز بر طبق «رشته‌ی حرفه‌ای»، و مطابق با الگوهای فرانسوی استخدام می‌شدند. زمان تمرینات، رفتار بازیگران، و همه‌ی جنبه‌های زندگی‌ی آنها را قوانین دولتی تعیین می‌کرد. در ۱۸۳۹ این بازیگران به صورت استخدام کشوری درآمدند و بر حسب سابقه‌ی خدمت به سه دسته تقسیم شدند.

بازیگران گروههای سنت پطرزبورگ دیر زمانی بر بازیگران مسکو برتری داشتند. در میان بازیگران سنت پطرزبورگی، سیمیونوا و یاکولف بویژه مورد تحسین بودند. یکاترینا سیمیونوا[۲۵۲] (۱۷۸۶ ـ ۱۸۴۹) شاگرد دیمیترفسکی[۲۵۳] بود و در کمدی و تراژدی نقش اول را ایفا می‌کرد، هر چند در تراژدی بهتر بود؛ گفته‌اند که برای نقشهای بومی مناسب نبوده است. او به‌خاطر محبوبیتی که داشت بسیار بیش از دیگران دستمزد می‌گرفت، و حتی مبلغی نیز برای تهیه‌ی لباس دریافت می‌کرد. هنگامی که مادموازل ژرژ، بازیگر فرانسوی، در ۱۸۰۸ به روسیه آمد رقابت تلخی میان آن دو در گرفت که تا سال ۱۸۱۱، یعنی تاریخ مراجعت مادموازل ژرژ ادامه داشت. آلکسی یاکولف[۲۵۴] (۱۷۷۳ ـ ۱۸۱۷) نیز که نزد دیمیترفسکی تعلیم دیده بود در سال ۱۷۹۹ برای نخستین بار به صحنه رفت. یاکولف بازیگر پرحرارتی بود و در تراژدیهای اُزرُف[۲۵۵] محبوبیت ویژه‌ای داشت. بعدها با رواج آثار اُزرُف محبوبیت او نیز بیشتر شد. در ربع دوم سده‌ی نوزدهم صحنه‌ی تئاتر سنت پطرزبورگ در سلطه‌ی واسیلی کاراتیگین[۲۵۶] (۱۸۰۲ ـ ۱۸۵۳) قرار داشت. او مردی بلند قامت و زیبا بود و صدایی رسا داشت، و تقریباً در انواع نقشها ظاهر می‌شد.

کاراتیگین تکنیک استادانه‌ای داشت و در انتخاب لباس، آرایش و همه‌ی جزئیات اجرا دقت فراوانی به کار می‌برد.

پس از ۱۸۲۵ سرانجام تئاترهای مسکو برتری‌ی خود را به کرسی نشاندند. از میان بازیگران اولیه‌ی مسکویی مُچالُف و شچپکین از همه مهمتر بودند. پُل مُچالُف[۲۵۷] (۱۸۰۰ ـ ۱۸۴۸) از سن هفده سالگی به صحنه رفت. او بازیگری احساساتی بود که در کارش یکدستی نداشت، اما وقتی که خوب بود تماشاگران را مسحور می‌ساخت. او را بویژه در ملودرام و نقشهایی چون ریچارد سوم و هملت بسیار ستوده‌اند. میخاییل شچپکین[۲۵۸] (۱۷۸۸ ـ ۱۸۶۳) به عقیده‌ی استانیسلاوسکی[۲۵۹] نخستین بازیگر بزرگ روسی است. شچپکین سِرف زاده‌ای بود که کار خود را در گروههای سِرفی آغاز کرد. در سال ۱۸۰۸ با گروههای حرفه‌ای به نمایش سیار پرداخت و در ۱۸۲۱ از قید سرفی آزاد شد. در ۱۸۲۳ عضو گروه تئاتری‌ی مالی شد و تا پایان عمر در آنجا ماند. پس از ۱۸۳۲ به تدریس در مدرسه‌ی دراماتیك پرداخت، در حالی که گاه سفرهایی نیز برای نمایش در سراسر روسیه انجام می‌داد. شچپکین بازیگر پرکار و صاحب‌تکنیکی بود، و در بازیگری نوعی طبیعتگرایی را دنبال می‌کرد. نفوذ او موجب شد که در تئاتر مالی پیش از نقاط دیگر روسیه کار گروهی متداول شود. شیوه‌ی روخوانی پیش از انتخاب نقشها را برای گروه نخستین بار او اعمال کرد. شچپکین همچنین بازیگرانش را در شخصیت پردازی راهنمایی می‌کرد. او در کمدیهای گوگول بی‌نظیر بود و گفته می‌شود شیوه‌ی طبیعی او نمایشنامه‌نویسان را نیز برای نوشتن شخصیتهای واقعی‌تر تشویق کرد.

صحنه‌پردازی در روسیه به‌طور کلی بسیار محافظه‌کارانه بود، و نمایشها عمدتاً وابسته به دکورهای محدودی بودند که در انبار تئاتر یافت می‌شدند. این دکورها به وسیله‌ی بالها و پرده‌ها ساخته می‌شدند. دکورهای جعبه‌ای در روسیه از دهه‌ی ۱۸۳۰ معرفی شدند، اما در آغاز طرفداران زیادی نیافتند، و بسیار طول کشید تا در سطحی گسترده به کار روند.

اپرا که در درجه‌ی اول یك سرگرمی‌ی اشرافی بود، در دهه‌ی ۱۸۳۰ در روسیه طرفداران فراوانی یافت، و این زمانی است که میخاییل گلینکا[۲۶۰] (۱۸۰۴ ـ ۱۸۵۷) مکتب روسی را در آهنگسازی بنا گذاشت. اما باید دانست که نفوذ کشورهای دیگر اروپایی تا پایان سده‌ی نوزدهم همچنان حاکم بود. باله‌ی روسیه نیز تحت نفوذ کشورهای دیگر بود، و شارل دیده‌لو[۲۶۱]، اهل فرانسه، بین سالهای ۱۸۰۱ و ۱۸۲۹ بنیان باله‌ی نوینی را در روسیه افکند. تأکید دیده‌لو بر حرکات عمودی در رقص موجب پیدایش کفشهای نرمی شد که به رقصگر امکان چرخشهایِ مشکلی را می‌داد، و همو بود که پیراهن باله[۲۶۲] و دامن کوتاه را معرفی کرد. ستارگان باله‌ی اروپایی از جمله ماری تاگلیونی[۲۶۳] (۱۸۰۴ ـ ۱۸۸۴)، برجسته‌ترین رقصگر دوران خود، از دهه‌ی ۱۸۳۰ سفر به روسیه را آغاز کردند، و موجب رشد تکنیکی‌ی بیشتری در باله‌ی روسی شدند. باید دانست که باله‌ی روسی شکل شاخص خود را در اواخر سده‌ی نوزدهم پیدا کرد.

گرایشهای تئاتر انگلیسی، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۴۳

بین سالهای ۱۷۹۰ و ۱۸۱۵ انگلستان بیش از هر کشور دیگری با فرانسه دشمنی کرد. سیاست انگلستان بر آن بود که فرانسه را به انزوا کشاند (با جلوگیری از حرکت کشتیهایی که به فرانسه کالا می‌بردند، جنگ ۱۸۱۲ با امریکا را تسریع کرد). انقلاب صنعتی که در اواخر سده‌ی هجدهم آغاز شده بود، در اوایل سده‌ی

تصویر ۳۸.۱۴. یکی از تئاترهای متعددی که بین ۱۸۱۰ و ۱۸۴۰ در لندن ساخته شد. این تصویر تئاتر رویال کابورج را هنگام گشایش در ماه مه ۱۸۱۸ نشان می‌دهد. این تئاتر بعدها اُلدویك نام گرفت، و هنوز هم مورد استفاده است. برگرفته از کتاب لندن مصور از ویلکینس (۱۸۲۵).



نوزدهم انگلستان را در صدر ملتهای جهان جای داد. با این حال جنگهای ناپلئونی منابع مالی‌ی انگلستان را به ضعف کشاند، و نیاز به اصلاحات سیاسی و اجتماعی در برنامه‌ی روز قرار گرفت. اما دوران پس از ناپلئون همه‌ی دولتهای اروپایی را به سوی محافظه‌کاری و محدود ساختن آزادیها سوق داد. نتیجه آن شد که در طول دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ انگلستان با فشارهای مالی و نهضتهای داخلی روبرو شود. اما بریتانیا انعطاف پذیرتر از کشورهای دیگر اروپایی بود، و توانست اصلاحات پارلمانی و کارگری‌ی متعددی انجام دهد. با اینهمه از دهه‌ی ۱۷۹۰ تا حدود ۱۸۴۰، به واسطه‌ی جنگ، گسترش شهرنشینی، و شرایط اقتصادی و اجتماعی همواره در شورش و غلیان بود.

لندن در ۱۸۰۰ بزرگترین شهر جهان محسوب می‌شد، و در ۱۸۴۳ جمعیت آن دو برابر شد، یعنی به دو میلیون نفر بالغ شد. در طول این سالها بود که طبقه‌ی کارگر برای نخستین بار به تئاتر روی آورد، و تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر آن نهاد. این تحول پیامدهای متعددی داشت.

نخست، تعداد تئاترهای دارای پروانه افزایش یافت، و گنجایش تئاتر کاونت گاردن در ۱۷۹۲ ـ ۱۷۹۳ به حدود ۳۰۰۰، و گنجایش تئاتر درووری‌لین پس از تجدید بنا به ۳۶۰۰ نفر رسید. دوم تئاترهای فرعی امکان گشایش یافتند. اولین تئاتر فرعی، در خارج از شهر وست مینیستر (کرسی‌ی رسمی‌ی دولتی) طبق قانون ۱۷۵۲ پروانه گرفت. پس از ۱۸۰۴ هنگامی که حاکم دارتموت به عنوان لرد چمبرلین[۲۶۴] انتخاب شد، یك تغییر اساسی به‌وقوع پیوست. او صدور پروانه‌ی نمایش را چنین تعبیر می‌کرد که تئاترهای کوچك می‌توانند تحت نظارت شهر وست مینیستر اجازه‌ی کار بگیرند به شرط آنکه به حقوق تئاترهای دارای پروانه تجاوز نکنند. بنابراین در آغاز ۱۸۰۷ تعدادی مجوز برای تئاترهای تازه صادر کرد. در ۱۸۴۳ در منطقه‌ی لندن بیست و یك شرکت نمایشی به وجود آمده بود، در حالی که در ۱۸۰۰ تنها شش تئاتر در لندن وجود داشت. بعلاوه لردچمبرلین به تئاتر هی‌مارکت اجازه داد فصل نمایشی‌ی خود را طولانی‌تر کند. این تئاتر پیش از آن تنها پنج ماه از فصلهای گرم سال را حق اجرای نمایش داشت، در سال ۱۸۱۲ سالی هفت ماه نمایش می‌داد،و در ۱۸۴۰ تعداد آن به ده ماه رسید. سوم، مجموعه‌های نمایشی تغییر یافتند: تئاترهای دارای پروانه (کاونت گاردن، درووری‌لین، و هی‌مارکت) می‌توانستند نمایشهای دراماتیك اجرا کنند، اما تئاترهای فرعی تنها مجاز به نمایش شکلهای فرعی و ارائه‌ی سرگرمیهای مختلف بودند. پس از آن تئاترهای اصلی نیز برای جذب تماشاگر و رقابت با تئاترهای فرعی بر نمایشهای سرگرمی‌ی خود افزودند. بعلاوه تئاترهای اصلی برای جلب سلیقه‌های مختلف برنامه‌ی نمایشی‌ی خود را طولانی‌تر کردند و گاه از پنج تا شش ساعت طول می‌کشیدند، و در یك شب گاه سه نمایش می‌دادند؛ که مرکب از دو نمایش کامل و یك قطعه‌ی اختتامیه[۲۶۵] بود و بین ۱۸۲۰ و ۱۸۴۳ تعدادی برنامه‌های متنوع سرگرمی نیز افزوده می‌شد. بسیاری عقیده داشتند که تئاترهای اصلی با این زیاده‌رویها از مسؤولیت اجرای درام واقعی طفره می‌روند، زیرا مجموعه‌ی نمایشی‌ی آنها حتی نازلتر از برنامه‌ی تئاترهای فرعی شده بود. سرانجام حدود سال ۱۸۱۰، و دوباره در دهه‌ی ۱۸۳۰ اقداماتی به عمل آمد تا



تصویر ۳۹.۱۴. (*) تئاترهای فرعی قادر بودند همه‌ی سلیقه‌ها را به خود جلب کنند، و با همه‌ی محدودیتهایی که داشتند، توانستند تئاترهای اصلی را به تقلید از خود وادارند. در این جا تصویری تخیلی از یکی از تئاترهای بازاری با نمایشهای متنوع آن را می‌بینیم. برگرفته از **شگفتیهای تئاتر** نوشته‌ی جی. ب. پریستلی.

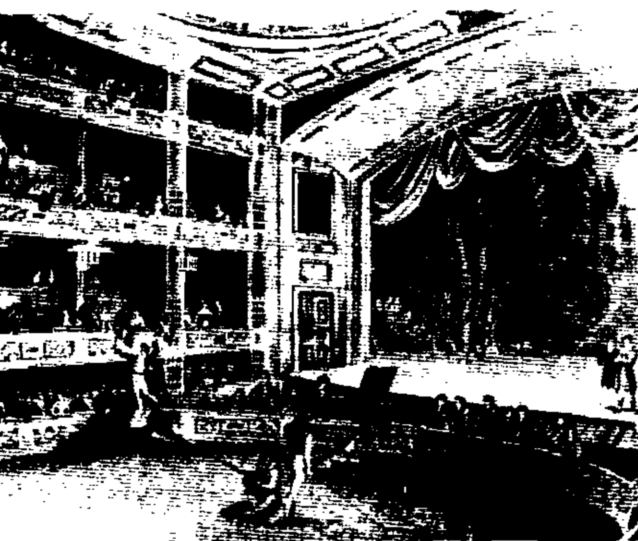
نوعی «تئاتر سوم» تأسیس شود، و به نمایش مجموعه‌ای استانده بپردازد. اگرچه این کوششها حاصلی نداشت اما نیاز به اصلاح وضع تئاتر احساس شد. با تغییر مجموعه‌های نمایشی در تئاترهای اصلی بویژه پس از ۱۸۱۰ بسیاری از تماشاگران درامهای جدی جذب اپراهای تئاتر کینگ[۲۶۶] شدند، که در آن حتی تماشاگران ایستاده موظف به پوشیدن لباس رسمی‌ی شب بودند. تماشاگرانی که به تئاتر جدی وفادار مانده بودند نیز ظاهراً علاقه‌ای به درامهای شاعرانه نشان نمی‌دادند و در ۱۸۴۳ عقیده‌ی غالب بر آن بود که نمایشهای شکسپیر گیشه‌ی تئاترها را به کسادی کشانده است.

تئاترهای اصلی حق اجرای نمایشهای سطح پایین را نیز داشتند، اما تئاترهای فرعی مجاز به نمایشهای سطح بالا نبودند. بنابراین تئاترهای فرعی در کمین رخنه‌ای در قانون پروانه‌ی نمایش بودند تا با استفاده از آن امکان رقابت بیشتری با تئاترهای اصلی بیابند. دو شکل نمایشی به نامهای بورلتا[۲۶۷] و ملودرام

به یاری‌ی آنها آمد. بورلتا که در اواسط سده‌ی هجدهم به عنوان اپرای کمدی به انگلستان آمده بود، در ۱۸۰۰ تعریفی دوپهلو و مبهم پیدا کرده بود، و لرد چمبرلین هر نمایشی را که کمتر از سه پرده، و در هر پرده حداقل پنج آواز داشت، بورلتا می‌دانست. این ابهام نخست توسط رابرت اِلیستن[۲۶۸] مدیر تئاتر سوری[۲۶۹] مورد بهره‌برداری قرار گرفت. اِلیستن که یکی از بزرگترین بازیگران دوران خود محسوب می‌شد، ناخشنود از اجرای نمایشهای پیش پا افتاده، در ۱۸۰۹ نمایشنامه‌ی تدبیر نیکو[۲۷۰] اثر فارکوار را به یك بورلتا تبدیل کرد، و در پایان آن مکبث را به صورت «باله‌ی حرکت» افزود. پس از این اقدام، تئاترهای فرعی آموختند که تقریباً هر اثری را تغییر دهند تا از کنار محدودیتهای قانونی بگریزند.

ملودرام نیز که غالب تئاترهای فرعی اجازه‌ی اجرای آن را داشتند همان رخنه را داشت. این نوع نمایش اساساً در سه پرده نوشته می‌شد و با موسیقی همراه بود. بنابراین با کوتاه کردن درامهای معمولی به سه قسمت، و افزودن موسیقی، آنها را به ملودرام تبدیل کردند. کاراین تدبیرها به آنجا کشید که گفته‌اند یکبار اتللو به عنوان ملودرام اجرا شد با این تفاوت که هر پنج دقیقه یکبار صدای پیانویی به گوش می‌رسید.

گو اینکه تئاترهای فرعی گاه به‌خاطر چنین خطاهایی جریمه می‌شدند، اما تفاوت میان تئاترهای اصلی و فرعی دیگر قابل تمیز نبود. نیاز به اصلاح این وضع آنقدر بالا گرفت که دولت مجبور به دخالت شد. در ۱۸۴۳ امتیاز قانونی‌ی تئاترهای اصلی، مصوبه‌ی دهه‌ی ۱۶۶۰، لغو شد. پس از آن هر تئاتری که پروانه‌ای اخذ می‌کرد، می‌توانست هر نوع نمایشی را اجرا کند. قانون تازه، البته، حق تصویب نمایشنامه‌ها را پیش از اجرا برای لرد چمبرلین حفظ کرد، و این حق تا سال ۱۹۶۸ برقرار ماند.



تصویر ۴۰.۱۴. آمفی تئاتر اَستلی، چنان که در اوایل سده‌ی نوزدهم تصویر شده است. عرصه (گود) و صحنه‌ی این آمفی‌تئاتر هر دو مورد استفاده‌ی تئاتر نیز قرار می‌گرفتند، اما معمولاً برای ملودرامهای مربوط به سلحشوران به کار می‌رفت. برگرفته از کتاب **لندن مصور** از ویلکینسن (۱۸۲۵).

درام انگلیسی، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰

اگر چه غالب شعرای مهم انگلیسی در اوایل سده‌ی نوزدهم نمایشنامه نوشته‌اند، اما معدودی از این آثار به منظور اجرا نوشته شده‌اند، و در میان آثار اجرایی‌ی آنها نیز تنها تعداد کمی موفقیتی به دست آوردند. غالب نمایشنامه‌های شاعرانه بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ از نظر موضوع و رهیافتِ نمایشی، نئو الیزابتی محسوب می‌شوند، زیرا به موضوعات تاریخی پرداخته‌اند و بر آن بودند تا افتخارات شکسپیر را زنده کنند.

یکی از تحسین شده‌ترین نمایشنامه نویسان اوایل سده‌ی نوزدهم جووانا بیلی[۲۷۱] (۱۷۶۲ ـ ۱۸۵۱) است که بین ۱۷۹۸ و ۱۸۱۲ مجموعه‌یی سه جلدی به نام **نمایشنامه‌های احساسات**[۲۷۲] منتشر کرد، که در هر نمایشنامه‌ی آن به یکی از عواطف انسانی پرداخته است. اشعار این نمایشنامه‌ها از کیفیت ممتازی برخوردارند، اما خود نمایشنامه‌ها رضایتبخش نیستند، زیرا شخصیت و داستان نمایشنامه‌ها از انگیزه‌ی واحدی برخاسته‌اند. در میان آثار او تنها نمایشنامه‌ی **دو مونتفورت**[۲۷۳] (اجرا در ۱۸۰۰) موفقیتی نسبی کسب کرد، اما باید گفت نویسندگان دیگر تجلیل بسیاری از آثار او کرده‌اند.

شعرای رمانتیك انگلیسی غالباً درام‌نویسی نیز می‌کردند. ساموئل تیلر کولریج[۲۷۴] (۱۷۷۲ ـ ۱۸۳۴) نظریه‌پرداز عمده‌ی رمانتیسم در انگلستان با نمایشنامه‌ی **ندامت**[۲۷۵] (۱۸۱۳)، ویلیام وردز ورث[۲۷۶] (۱۷۷۰ ـ ۱۸۵۰) با نمایشنامه‌ی **مرزداران**[۲۷۷] (۱۷۹۵ ـ ۱۷۹۶)؛ و جان کیتس[۲۷۸] (۱۷۹۵ ـ ۱۸۲۱) با نمایشنامه‌ی **اُتوی کبیر**[۲۷۹] (۱۸۱۹) از آن جمله‌اند.



تصویر ۴۱.۱۴. (ه) پرسی بیش شلی، یکی از بهترین نویسندگان درامهای شاعرانه‌ی انگلیسی در دوران خود بشمار می‌رفت.

پرسی بیش شلی[۲۸۰] (۱۷۹۲ ـ ۱۸۲۲) شاید بهترین درام‌نویس شاعرانه‌ی دوران خود باشد، اما آثار او مثل **سِنسی**[۲۸۱] و **پرومته‌ی بی‌زنجیر**[۲۸۲] تا سده‌ی بیستم به اجرا در نیامدند. **سنسی** (۱۸۱۹) داستان دختری است به نام بئاتریس سنسی که از پدر خود به خاطر رفتار غیر انسانی‌اش انتقام می‌گیرد. این نمایشنامه بیش از هر اثر دیگری در دوران خود به درام جاکوبی[۲۸۳] نزدیك می‌شود. جورج گوردُن، معروف به لُرد بایرُن[۲۸۴] (۱۷۸۸ ـ ۱۸۲۴) موفقترین شاعر رمانتیك انگلیسی در تئاتر است، زیرا هم بیش از دیگران نمایشنامه نوشت، و هم آثارش بیش از شاعران دیگر مناسب صحنه بودند. لُرد بایرُن عضو کمیته‌ی تئاتر دروری‌لین بود، و دانش تئاتری و توجهش به جنبه‌های اجرایی‌ی نمایشنامه از شاعران معاصرش بیشتر بود. با این حال تنها یك نمایشنامه از او، **مارینو فالیه‌رو**[۲۸۵] (۱۸۲۱)، در دوران زندگیش به صحنه رفت (و از همان هم ناخرسند بود)، اما بعدها همه‌ی آثارش اجرا شدند. نمایشنامه‌ی **سارا دانا پالوس**[۲۸۶] (۱۸۲۱) اشتیاق مقاومت ناپذیر چارلز کین را برای نمایشهای عظیم تاریخی پاسخ گفت، و نمایشنامه‌ی **ورنر**[۲۸۷] (اجرا در ۱۸۳۰)، داستان مردی که به خاطر انتقامجویی نابود می‌شود، یکی از ابزارهای شهرت مك رِدی شد.

سر والتر اسکات[۲۸۸] (۱۷۷۱ ـ ۱۸۳۲) علاقه‌ی پایداری به تئاتر نداشت، اما تعدادی نمایشنامه نوشت. نفوذ او بر تئاتر انگلستان بیشتر به واسطه‌ی داستانهای اوست که توسط دیگران برای نمایش اقتباس شده‌اند. داستانهای او با تأکید بر رنگهای محلی و تاریخی، سکوی پرتابی برای رمانسهای تاریخی[۲۸۹] شدند. آثار رابرت براونینگ[۲۹۰] (۱۸۱۲ ـ ۱۸۸۹)، که مؤلف اشعار «دراماتیك» فراوان است، ظاهراً مناسبترین درامهای شاعرانه برای صحنه بودند، و مك ردی مایل بود با این نوع نمایش طبع آزمایی کند. اما نمایشنامه‌های **استرافورد**[۲۹۱] (۱۸۳۷)، **لکه‌ی ننگی بر دامن اسکاچون**[۲۹۲] (۱۸۴۳)، و **روز تولد کُلمب**[۲۹۳] (۱۸۵۳) موفقیت چشمگیری حاصل نکردند، شاید به این علت که بر حوادث غیر عادی تکیه می‌کردند، در نتیجه نمی‌توانستند عمومی باشند.

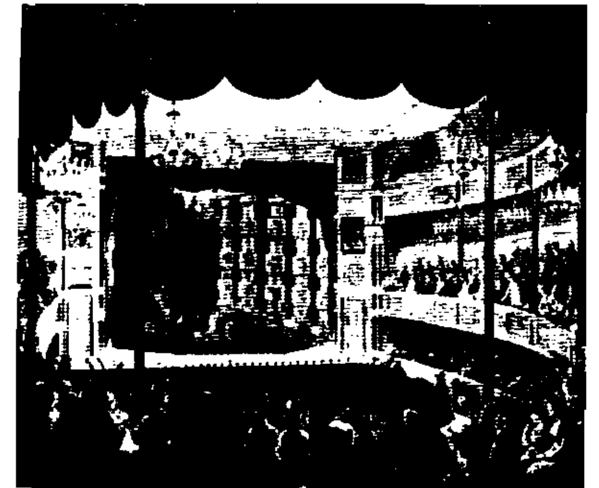
در این دوران کسی که به روشنی ویژگیهای هنرمندی بزرگ را در خود داشت جیمز شریدان نولز[۲۹۴] (۱۷۸۴ ـ ۱۸۶۲) نویسنده و درام‌نویس انگلیسی بود. هنگامی که نمایشنامه‌ی **ویرجینیوس**[۲۹۵] (۱۸۲۰) از او برای نخستین بار اجرا شد در سراسر انگلستان و امریکا همچون الگویی پذیرفته شد. شهرت نولز با نمایشنامه‌های **ویلیام تل**[۲۹۶] (۱۸۲۵)، **همسر**[۲۹۷] (۱۸۳۳)، و **گوژ پشت**[۲۹۸] (۱۸۳۲) تثبیت شد. موفقیت او مرهون تبدیل ماهرانه‌ی داستانهای ملو دراماتیك به صورت شکسپیری است. نولز سالهای دراز در میان منتقدان و تماشاگران محبوب ماند.

اگر نمایشنامه‌های جدی مورد لطف نبودند، در عوض ملودرام در این دوران سرنوشت خوبی داشت. بسیاری از عناصر ملودرام را می‌توان در کمدیهای احساساتی و تراژدیهای بومی‌ی سده‌ی هجدهم سراغ کرد، اما تحول عمده‌ی این شکلها هنگامی به وجود آمد که نمایشنامه‌های کوتسبو در اواخر سده‌ی هجدهم مورد توجه قرار گرفتند. سی‌وشش نمایشنامه از کوتسبو به زبان انگلیسی ترجمه شد و نمایشنامه‌های **بیگانه**[۲۹۹] و **پیسارو**[۳۰۰] تا سده‌ی نوزدهم در مجموعه‌های نمایشی‌ی انگلستان اجرا می‌شدند. شکل ملودرام از نمایشنامه‌نویسان انگلیسی نیز تأثیراتی پذیرفت، و در این میان سهم ماتیو گرگوری لوییس[۳۰۱] (۱۷۷۵ ـ ۱۸۱۸) بیش از دیگران بوده است. لوییس را معمولاً به خاطر رمان مشهورش آمبروسیو، یا **راهب**[۳۰۲] (۱۷۹۵) «لوییسِ راهب» می‌نامیدند. رمان مذکور و رمان **قصر اشباح**[۳۰۳]، که بارها به صورت نمایشنامه تنظیم شده‌اند، موجب رواج سبکی شدند که به ملودرام «گوتیك» معروف شد. این دو داستان در قرون وسطی و در خرابه‌های قصرهایی اسرار آمیز یا صومعه‌ها اتفاق می‌اُفتند، و پر از چهره‌هایی اغراق شده، ارواح، خانواده‌هایی که سالها یکدیگر را گم کرده‌اند، و جنایاتی هستند که سالها پوشیده مانده‌اند. در سال ۱۸۰۲ تامس هالکرافت[۳۰۴] (۱۷۴۵ ـ ۱۸۰۹) با نمایشنامه‌ی **داستان اسرارآمیز**[۳۰۵] (که از نمایشنامه‌ی **کوئلینا**[۳۰۶] اثر پیکسره کور اقتباس شده بود) ملودرام را نیرویی تازه بخشید. این نخستین نمایشنامه‌ی انگلیسی بود که ملودرام خوانده شد. این شکل نمایشی‌ی تازه به سرعت مورد توجه تماشاگران بسیار قرار گرفت و از آن پس به عنوان تنها شکل دراماتیك در تئاترهای

کوچك تثبیت شد.

تا دهه‌ی ۱۸۲۰ غالب نمایشهای ملودرام به جهانی غریب و دور از واقع می‌پرداختند، و زمان و مکان در آنها دور از دست، و چهره‌ها فوق طبیعی و غیر عادی بودند. رمان زندگی در لندن[۳۰۷] (۱۸۲۱) نوشته‌ی پیرس اِگان[۳۰۸] توسط خود او و دیگران بارها به صورت نمایش درآمد، و تحت نام جدید تام و جری، یا زندگی در لندن[۳۰۹] ملودرام را به مباحثی از زندگی‌ی معاصر خود کشاند، و بر آن رنگهای محلی نیز افزود. در این داستان تعدادی از محله‌های مشهور لندن و حوادثی از زندگی‌ی روزمره‌ی مردم انگلیس گنجانیده شده است.

موجی که با اِگان آغاز شده بود، به‌وسیله‌ی جرولد، فیتز بال، و باکستُن تحول یافت. داگلاس ویلیام جرولد[۳۱۰] (۱۸۰۳ ـ ۱۸۵۷) نمایشنامه‌نویسی را از ۱۸۲۱ آغاز کرد و با یك سلسله ملودرامهای «دریایی»[۳۱۱] به موفقیتهای چشمگیری دست یافت؛ نمایشنامه‌ی او به نام **سوزان سیاه چشم**[۳۱۲] (۱۸۲۹) در حقیقت محبوبترین نمایش سده‌ی نوزدهم شد. اگر چه امروزه جرولد را به واسطه‌ی ملودرامهایش می‌شناسند، اما تراژدیهایی نیز به نظم نوشته است. وی پس از ۱۸۴۱ نمایشنامه‌نویسی را کنار گذاشت تا در مجله‌ی پانچ[۳۱۳] مقاله بنویسد. ادوارد فیتز بال[۳۱۴] (۱۷۹۲ ـ ۱۸۷۳) پیش از نوشتن آثار دست اول، تعدادی از رمانهای اسکات را به صورت نمایشنامه اقتباس کرد، و بزودی ملودرامهای «دریایی»ی او از آثار مشابه جرولد برگذشتند. اهمیت امروز او به خاطر ملودرامهایی است که بر اساس حوادث واقعی نوشته است. نمایشنامه‌ی **جاناتان برد فورد، یا قتل در مهمانخانه‌ی کنار جاده**[۳۱۵] (۱۸۳۳) در نخستین اجرای خود ۱۶۰ شب پشت سر هم به صحنه رفت، و این رکورد تا سال ۱۸۶۰ شکسته نشد. فیتز بال پر بارترین درام‌نویس سده‌ی نوزدهم بود و تا دم مرگ به ارائه‌ی آثار تازه ادامه داد. جان بالدوین باکستُن[۳۱۶] (۱۸۰۲ ـ ۱۸۷۹) نیز که بازیگر



تصویر ۴۲.۱۴. یك نمایش آبی در تئاتر سدلر ولز در اوایل سده‌ی نوزدهم. برای چنین نمایشهایی در این دوره مخزن آبی را در صحنه قرار می‌دادند. برگرفته از کتاب لندن، **جهان صغیر**، جلد سوم، ۱۹۰۲.



تصویر ۴۳.۱۴. (*) ملودرام با صحنه‌های خشن و خونریز جای نمایشهای سنگین را گرفته بود. در این نمایشها جسدها بر روی صحنه می‌افتادند، و کاردهای خون‌آلود از تن شخصیتهای نمایش بیرون کشیده می‌شد. برگرفته از کتاب **شگفتیهای تئاتر** نوشته‌ی جی. ب. پریستلی.

و مدیر تئاتر محبوبی بود بین دهه‌ی ۱۸۲۰ و ۱۸۷۰ بیش از ۲۰۰ نمایشنامه نوشت یا اقتباس کرد. آثار اولیه‌ی او بویژه نمایشنامه‌ی **لوك کارگر**[۳۱۷] (۱۸۲۶) در رواج ملودرام «محلی» نقش عمده‌ای داشته است. بسیاری از آثار بعدی‌ی باکستُن فارس، پانتومیم، یا اقتباسهایی از رمانهای معاصر خود بودند.

اگر چه پس از ۱۸۳۰ ملودرامهای غیر معمول و غریب[۳۱۸] گذشته هنوز متداول بودند، اما مایه‌های محلی و بومی به تدریج صحنه‌های تئاتر انگلیسی را تسخیر می‌کردند. در این دوره انواع دیگری از نمایش نیز بر سرگرمیها افزوده می‌شدند. سیرك آستلی[۳۱۹] و سیرك سلطنتی ملودرامهایی با عملیات حیرت آورِ اسب سواری اجرا می‌کرد و تماشاخانه‌ی سَدلِرز ولز[۳۲۰] در ۱۸۰۴ مخزن بزرگ آبی بر صحنه قرار داد تا در آن صحنه‌های «آبی» (آکواتیك[۳۲۱]) شامل جنگهای دریایی و صحنه‌های نجات غریق را به نمایش بگذارد.

تا حدود ۱۸۴۰ ملودرام در نزد تماشاگران عادی موفقیت عظیمی به دست آورده بود. در این دوره نویسندگانی چون بولور ـ لیتُن و مارستُن ملودرامهای سنگینی نوشتند که مورد توجه تماشاگران ممتازتری قرار گرفت. این نمایشها هم از نظر تئاتری مؤثر و هم از نظر منتقدان قابل قبول بودند. اگر چه بسیاری از آثار نولز در این رده قرار می‌گیرند، اما

کسی که این نوع نمایش را تثبیت کرد جورج بولور ـ لیتن[۲۲۲] (۱۸۰۳ ـ ۱۸۷۳) نام داشت. لیتن که نخست به‌خاطر رُمانهایش شهرت یافته بود، به تشویق مك رِدی به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. سه تا از نمایشنامه‌های او به نامهای بانوی لیون[۲۲۳] (۱۸۳۸)، ریشیلیو[۲۲۴] (۱۸۳۹)، و پول[۲۲۵] (۱۸۴۰) که در سراسر سده‌ی نوزدهم اجرا شده‌اند، تا حد زیادی مرهون مك ردی اند. جان وِستلند مارستُن[۲۲۶] (۱۸۱۹ ـ ۱۸۹۰) نیز با نمایشنامه‌های دختر اشرافی[۲۲۷] (۱۸۴۲) و آن بلیك[۲۲۸] (۱۸۵۲) در استقرار این نوع نمایش سهم عمده‌ای داشته است. این دو نمایشنامه که در آنها به مسائل معاصر پرداخته می‌شود، زبانی شاعرانه و شکلی ملودراماتیك دارند. با رواج ملودرام «آقا منشانه»[۲۲۹] بار دیگر تئاتر منزلت پیشین خود را در میان طبقات بالای انگلیسی به چنگ آورد.

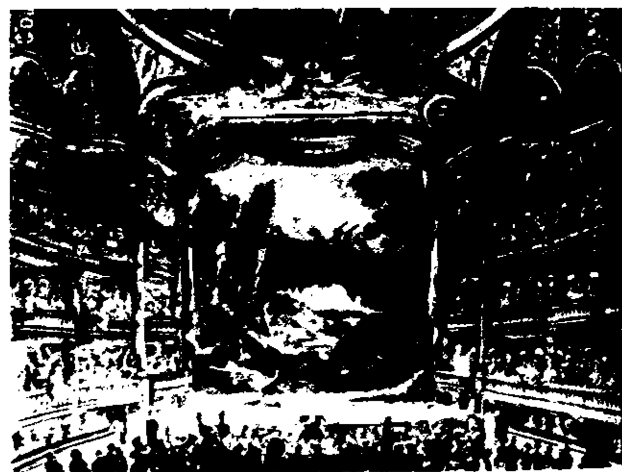
شرایط تئاتری در انگلستان، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۴۳

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۱۷، اعتبار و ثبات تئاتر انگلیسی تا حد زیادی مدیون جان فیلیپ کِمبل[۲۳۰] (۱۷۵۷ ـ ۱۸۲۳) بوده است. در ۱۷۸۸ هنگامی که کِمبِل مدیریت تئاتر دروری لین را بر عهده گرفت اهمیت آن بسیار کمتر از دوران گاریك شده بود. ریچارد برینسلی شریدان مدیر سابق این تئاتر تمام وقت خود را صرف امور سیاسی کرده بود و تامس کینگ[۲۳۱] که در غیاب او تئاتر را اداره می‌کرد ضوابط شریدان را نادیده می‌گرفت. با آنکه کِمبِل کوشش فراوانی به کار برد تا حیثیت از دست رفته‌ی تئاتر را بازگرداند، اما مشکلات مالی او را خسته کرد، و سرانجام در سال ۱۸۰۲ به تئاتر کاونت گاردن رفت و تا سال ۱۸۱۷ که بازنشسته شد در آنجا ماند. تئاتر کاونت گاردن در دوران مدیریت کمبل چشم و چراغ تئاترهای انگلیسی زبانِ جهان شد.

هنگامی که کمبل بازنشسته شد انگلستان به خاطر جنگهای ناپلئونی دچار بحران مالی بود، و این وضع تا ۱۸۴۰ ادامه داشت. بین سالهای ۱۸۱۷ و ۱۸۴۳ تئاترهای معدودی توانستند از ورشکستگی بگریزند. تنزل درآمد تئاترها را می‌توان از وضع دروری لین دریافت. این تئاتر در سالهای ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳ بالغ بر ۸۰,۰۰۰ پاوند در سال درآمد داشت، اما در سالهای ۱۸۱۷ و ۱۸۱۸ با آن که صاحبان تئاترها اجاره بهای خود را کاسته بودند درآمد تئاتر به ۴۳,۰۰۰ پاوند در سال سقوط کرده بود. بین سالهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۷ رابرت اِلیستُن سالانه ۱۰,۰۰۰ پاوند بابت اجاره‌ی تئاتر دروری لین می‌پرداخت، و در ۱۸۳۲ پس از آن که الیستُن و جانشینانش شکست خوردند، اجاره‌ی همین تئاتر به ۶۰۰۰پاوند تنزل کرد. با این کاهش اجاره‌بها و هزینه‌های دیگر مقداری از فشارهای مالی از دوش مدیران برداشته شد. درآمد روزانه‌ی کاونت گاردن از ۳۰۰پاوند در ۱۸۰۹ به ۱۵۴پاوند در ۱۸۳۶ رسید. بین سالهای ۱۸۳۳ و ۱۸۳۵ تئاترهای مهمی چون دروری لین و کاونت گاردن دچار چنان مضیقه‌ای شده بودند که آلفرد بان[۲۳۲] (۱۷۹۸ ـ ۱۸۶۰) قادر شد هر دو تئاتر را اجاره کند و به صورت شرکت واحدی بگرداند. در این میان تنها تماشاخانه‌ی هی مارکت که



تصویر ۴۴.۱۴. (●) جان فیلیپ کمبل تهیه‌کننده، کارگردان و بازیگر بزرگ انگلیسی در نقش هملت در تئاتر کاونت گاردن. در ۱۷۸۳.



تصویر ۴۵.۱۴. نمای داخلی تئاتر در وری‌لین پیش از آتش‌سوزی سال ۱۸۰۹. برگرفته از کتاب *لندن، جهان صغیر*، جلد اول، ۱۹۰۲.

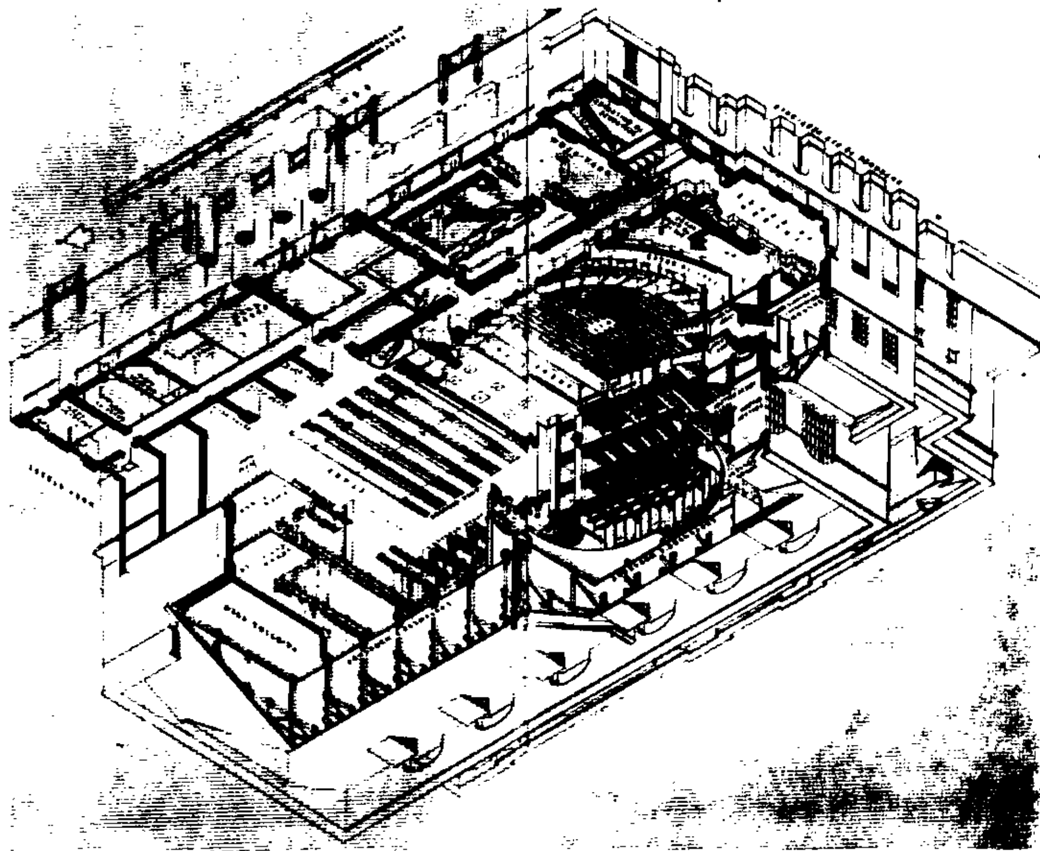
تئاتر کوچکی بود، و بویژه در فصل گرما از رقابتهای بزرگ فارغ بود، توانست تا حدی دخل و خرج کند.

بخشی از مشکلات مالی در تئاترهای این دوره ناشی از مخارج گزافی بود که صرف نمایشهای مجلل و باشکوه می‌شد. همچنین گاه گفته شده است که اودیتوریوم عظیم این تئاترها مانع از ارائه‌ی بازیهای ظریف می‌شدند، و تأکید عمده‌ی نمایشها بر جنبه‌های دیدنی‌ی صحنه بوده است. دروری لین در سال ۱۸۰۸ آتش گرفت و ویران شد، و در سال ۱۸۰۹ بلای مشابهی بر سر کاونت گاردن آمد. در تئاتر تازه‌ی کاونت گاردن (۱۸۰۹) فاصله‌ی جلوی صحنه تا انتهای تالار حدود ۳۱/۵ متر بود، و همین فاصله در تئاتر دروری لین (۱۸۱۲) اندکی کمتر بود. وجود چنین ابعادی، با رواج ملودرام، رنگهای محلی، و صحنه‌های تاریخی مزید بر علت شد و بدون تردید انگیزه‌ای بود که عناصر بصری در نمایشها اهمیت بیشتری بیابند.

علاقه به نمایشهای باشکوه از دهه‌ی ۱۷۹۰ آشکار شد، و آن هنگامی بود که کمبل دست به احیای آثار شکسپیر زد و همان راهی را در پیش گرفت که گاریك و دولوتربورگ با نمایشهای مجلل خود در درامهای فرعی آغاز کرده بودند. عمده‌ترین طراح صحنه در دوران کمبل، ویلیام کاپُن[۳۳] (۱۷۵۷ - ۱۸۲۷)، پس از تجدید بنای دروری لین در ۱۷۹۴ به شهرت رسید. این تئاتر در آن زمان صحنه‌ای به پهنای ۲۵/۵ و عمق ۲۷/۵ متر داشت، و عرض پروسینیوم آن ۱۳ و ارتفاع آن ۱۱/۵متر بود. یکی از دکورهای کاپُن در ۱۷۹۹ رواق و راهروهای جانبی و جایگاه همسرایان کلیسایی جامع متعلق به سده‌ی چهاردهم را نشان می‌داد؛ عرض این صحنه ۱۶/۸و عمق آن ۱۵/۶و ارتفاع آن ۱۱متر بود. کاپن تا سال ۱۸۰۹، که دروری لین آتش گرفت، طراح اصلی‌ی آنجا بود.



تصویر ۴۶.۱۴. نمای داخلی تئاتر کاونت گاردن پس از تجدید بنا در سال ۱۸۰۹. برگرفته از کتاب لندن، جهان صغیر، جلد سوم، ۱۹۰۲.



تصویر ۴۷.۱۴. تئاتر کاونت گاردن در ۱۸۲۴. طراحی و مقیاس‌گذاری از ریچارد کرافت. از کتاب تکامل تماشاخانه‌های انگلیسی (۱۹۷۳).

برخی از دکورهای او تا ۱۸۴۰ مورد استفاده بودند. کاپن، بعکس دولوتربورگ، طراح درامهای معمولی بود، و از نخستین منادیان انطباق تاریخی در صحنه‌های انگلیسی بشمار می‌رفت. با اینحال شیوه‌ی او تداوم و یکدستی نداشت، زیرا طراحان متعددی برای یك نمایش کار می‌کردند، و گاه دکور تازه‌ای برای یك پرده ساخته می‌شد در حالی که در پرده‌های دیگر همان دکورهای قدیمی را به کار می‌بردند.

روش کمبل در صحنه پردازی و لباس نقطه‌ی عطفی میان کلیت مورد علاقه‌ی نئوکلاسیکها و فردیتی بود که رمانتیکها تبلیغ می‌کردند. بنابراین اگر چه کمبل غالب شخصیتهای اصلی را با لباسهایی شبه تاریخی بر صحنه می‌برد، اما شخصیتهای فرعی در نمایشهای او معمولاً لباسهای سنتی‌ی موجود در انبار لباس را می‌پوشیدند. با روشی مشابه، خانم سیدُنز نیز در تراژدی لباسهای باب روز را کنار گذاشته بود، و «روپوش»هایی می‌پوشید که به هیچ دوره‌ای تعلق نداشتند. بعلاوه کمبل به تأثیر نمایشی بیش از



تصویر ۴۸.۱۴. (•) طرحی از ویلیام کاپن برای نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر. برگرفته از کتاب طراحی و ساخت دکور از مایکل وار.

انطباقهای باستانشناسانه اهمیت می‌داد. او دکور کوریولانوس را به جای روم قدیم از روم جدید اقتباس کرد، زیرا عقیده داشت تماشاگرانش آمادگی‌ی پذیرش معماری‌ی دوران باستان را ندارند؛ و لباس شاه لیر را «شبه ساکسونی» انتخاب کرد. در نتیجه با آن که به دلپذیری‌ی جزئیات تاریخی و جزئیات فردی اهمیت می‌داد، اما آنها را بدون یکنواختی و سازگاری به کار می‌برد.

در دوران کمبل تعداد قطعات دکوری‌ی پیچیده نیز به‌طور قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت. مثلاً نمایشنامه‌ی پیسارو اثر شریدان نیاز به گذرگاه تنگی داشت که بر پلی بر بالای صحنه تعبیه می‌شد تا قهرمان داستان بتواند در لحظه‌ی موعود از طریق آن فرار کند. این‌گونه وسایل با رواج ملودرام متداول شدند. در سال ۱۸۱۱ کمبل تحت تأثیر نمایشهای سلحشوران، در صحنه‌ی خود از یك گروه سوارکار استفاده کرد. او همچنین برای تأثیر گذاشتن بر تماشاگران صحنه‌های بزرگ راهپیمایی، تاجگذاری و صحنه‌های پرجمعیت را به نمایش خود می‌افزود. هنگامی که در ۱۸۱۷ بازنشسته شد تصویرگرایی تا حد ممکن در انواع درامها پذیرفته شده بود.

رابرت الیستُن (۱۷۷۴ ـ ۱۸۳۱) مدیر تئاتر



تصویر ۴۹.۱۴. یك طرح صحنه‌ی گوتیك از ویلیام کاپن در نمایشی از ج. ف. کمبل در تئاتر در وری‌لین پس از ۱۸۰۹. کمبل در این زمان قصد احیای دوران شکسپیر را داشت. برگرفته از **مجله‌ی هنر**، ۱۸۹۵.

دروری لین از سال ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۶ تصویر گرایی را مورد تأکید قرار داد. در اجرای شاه لیر (۱۸۲۰) درختهایی واقعی بر صحنه کاشته بود، و باد چنان بر شاخ و برگ درختها می‌پیچید و آنها را خم می‌کرد که صدای لیر در صحنه شنیده نمی‌شد. الیستن شبکه‌ی آبی تعبیه کرده بود تا بتواند فواره و آبشار واقعی ایجاد کند، ویکی از طراحان اصلی‌ی او کلارکسُن استَنفیلد[۳۳۴] (۱۷۹۳ ـ ۱۸۶۷) دیوراما‌ی متحرك را به تئاتر آورد (از حدود سال ۱۸۰۰ پانوراما در لندن رایج شده بود).

هنگامی که جیمز رابینسُن پلانشه[۳۳۵] (۱۷۹۶ ـ ۱۸۸۰) در ۱۸۲۳ توانست چارلز کمبل[۳۳۶] (۱۷۷۵ ـ ۱۸۵۴)، مدیر کاونت گاردن از ۱۸۱۷ تا ۱۸۳۲، را قانع کند که برای کلیه‌ی نقشهای شاه جان اثر شکسپیر لباسهایی با انطباق تاریخی به کار گیرد، گام اصلی به سوی عتیق‌گرایی[۳۳۷] برداشته شد. در آن روزگار بازیگران می‌ترسیدند با آن لباسها اسباب تمسخر و خنده‌ی تماشاگران قرار گیرند، اما چنین نشد و مورد استقبال قرار گرفتند. در ۱۸۲۴ کمبل در نمایش هنری چهارم، قسمت اول، انطباق تاریخی را هم در لباس و هم در صحنه‌پردازی رعایت کرد. به رغم موفقیتی که از این اجراها حاصل شد، کمبل تا ۱۸۲۷ دیگر این



تصویر ۵۰.۱۴. یك طرح لباس از ج. ر. پلانشه برای نمایشنامه‌ی هنری چهارم درنمایشی از چارلز کمبل (۱۸۲۴). از کتاب لباسهای نمایشنامه‌ی هنری چهارم شکسپیر، قسمت اول و دوم، ۱۸۲۴. کتابخانه‌ی لی‌لی، دانشگاه ایندیانا.

تجربیات را تکرار نکرد، تا آن که مك ردی در سال ۱۸۳۷ این شیوه را بتمامی پذیرفت، زیرا در دوره‌ی او سندیت تاریخی طرفداران پیگیری یافته بود. بنابر این اگر چه اقدامات پلانشه در ۱۸۲۳ نقطه‌ی آغازی محسوب می‌شود اما بلافاصله تحولی در تجربیات تئاتری ایجاد نکرد.

پلانشه، اما، رهبر جنبش عتیق‌گرایی ماند. او که برای طرح لباسهای خود نیاز به اطلاعات تاریخی داشت، تحقیقات دامنه‌داری را آغاز کرد، و نتیجه‌ی مطالعاتش را در کتابی به نام تاریخ لباس انگلیسی[۳۲۸] (۱۸۳۴) منتشر کرد که تا مدتها مرجع طراحان انگلیسی بود. پلانشه به تحقیقات خود در باره‌ی خانواده‌های نجبا و نشانهای خانوادگی‌ی آنها ادامه داد چنان که همواره مورد مشورت تهیه کنندگان قرار می‌گرفت. بنابراین پلانشه نه تنها تحرکی به صحنه‌پردازی مستند و منطبق با تاریخ داد، بلکه اطلاعاتی در باره‌ی نحوه‌ی پیاده کردن آنها نیز به دست داد.

در دهه‌ی ۱۸۳۰ تئاترها بر آن بودند که در فصل نمایشی‌ی خود تعدادی نمایش زیبا و شسته رفته تهیه کنند. هزینه‌های روزافزون نمایشها مدیران را بر آن داشت برای توجیه و تأمین سرمایه‌ی لازم نمایشهایی تهیه کنند که مدت طولانی‌تری قابل اجرا باشد. در نتیجه از آن پس گرایشی به سوی نمایشهای پر اجرا پیدا شد، گو اینکه تا سال ۱۸۵۰ این امر گسترش زیادی نیافت.

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۴۳ تعدادی بازیگر برجسته از تئاتر انگلیسی سر برآوردند. تا ۱۸۱۵ صحنه‌های انگلیسی در تسخیر خانواده‌ی کمبل بود. تقریباً همه‌ی ۱۲ فرزند راجر کِمبل[۳۲۹] (۱۷۲۱ ـ ۱۸۰۲)، مدیر یك تئاتر محلی، بازیگر شدند. در این میان تنها جان فیلیپ و سارا کِمبِل سیدُنز[۳۳۰] (۱۷۵۵ ـ ۱۸۳۱) شهرت دیرپایی به دست آوردند. جان فیلیپ کمبل از ۱۷۷۶ در نوجوانی به صحنه رفت. در ۱۷۸۳ به لندن آمد و به تدریج مورد توجه قرار گرفت، و از ۱۷۹۰ تا دوران بازنشستگی سرکرده‌ی بازیگران انگلیسی زبان در جهان شمرده می‌شد. خانم سیدُنز از کودکی به صحنه رفت؛ در ۱۷۵۵ در تئاتر دروری لین موفقیتی حاصل



تصویر ۵۱.۱۴. گراووری بر اساس یك نقاشی از ج. هـ هارلو (۱۸۱۹). در این صحنه از نمایشنامه‌ی هنری هشتم اثر شکسپیر تعدادی از اعضای خانواده‌ی کمبل نقش دارند. گواینکه هیچ‌وقت همه‌ی اعضای این خانواده در یك نمایش ظاهر نشدند. در این تصویر خانم سیدُنز در جلو در نقش کاترین، جان فیلیپ کمبل در سمت چپ در نقش کاردینال وُسلی، پشت میز در مرکز تصویر چارلز کمبل در نقش کرامول، بالای تصویر در مرکز استفن کمبل در نقش هنری هشتم دیده می‌شوند. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

نکرد لذا به تئاترهای حومه‌ی لندن روی آورد و تا ۱۷۸۲ در آنجا به کار خود ادامه داد. در سال ۱۸۱۲ دوباره به لندن بازگشت و تا دوران بازنشستگی بزرگترین بازیگر زن در نقشهای تراژدی در دوران خود شناخته می‌شد.

کِمبِل و خانم سیدُنز به خاطر وقار، شکوه، و ظرافت در بازیگری سبکی را رواج دادند که معمولاً «کلاسیك» خوانده می‌شود. این سبك در نزد کمبل گاه حالتی سرد به او می‌داد، اما در نقشهای کاتو، کوریولانوس، کاردینال وُلسی، بروتوس، رولا، بدون شك چشمگیر بوده است. او همواره در شخصیت پردازی‌ی نقشهای خود با اشتیاق و کوشش بسیار کار می‌کرد، و نتیجه‌ی کار را با دقت حفظ می‌نمود. او را بازیگری خودآگاه[۳۳۱] خوانده‌اند، یعنی کسی که مدام مواظب رفتار و گفتار خود است، و خود انگیخته[۳۳۲] نیست. خانم سیدنز نیز همان شکوه و وقار در صحنه را داشت، اما چون از احساس عاطفی‌ی بیشتری برخوردار بود بازیگر برتری شناخته می‌شد. او را بویژه



تصویر ۵۲.۱۴. جان فیلیپ کمبل در نقش هملت در یک تئاتر محلی. تله یا دریچه‌ی مخفی در این صحنه به عنوان گور مورد استفاده قرار گرفته است. وسایل گورکن که از اشیاء قدیمی کمدیهای سبک است قابل‌توجهند. برگرفته از خاطرات جوزف گریمالدی زیر نظر چارلز دیکنز، جلد اول (۱۸۳۸).

در نقشهای لیدی مکبث، ملکه کاترین، وِلومینا، و خانم هالر بسیار ستوده‌اند.

استفن کِمبِل(۳۴۲) (۱۷۵۸ ـ ۱۸۲۲)، عضو دیگر این خانواده، معمولاً در تئاترهای محلی بازی می‌کرد، اما پس از احراز موفقیت در نقش فالستاف در لندن به شهرت رسید. دیگری الیزا کِمبِل ویتلاک(۳۴۳) (۱۷۶۱ ـ ۱۸۳۶) است که پس از مدتی نمایش در لندن، در سال ۱۷۹۴ به امریکا مهاجرت کرد و یکی از سرشناسترین بازیگران سرزمین جدید شد. چارلز کمبل یکی دیگر از اعضای خانواده‌ی کمبل نخست در نقش قهرمانان جوان در نمایشهای جان فیلیپ کمبل کسب مهارت کرد، و بعدها به مدیریت تئاتر کاونت گاردن رسید. بخش اعظم شهرت سالهای پیری‌ی او با دخترش فرانسس اَن کِمبِل(۳۴۵) (۱۸۰۹ ـ ۱۸۹۳) درآمیخته است. فرانسس از نخستین اجرای صحنه‌ای در ۱۸۲۹ تا دوران بازنشستگی در ۱۸۳۴ محبوبترین بازیگر زن انگلیسی محسوب می‌شد. چارلز کمبل در ۱۸۳۶ بازنشسته شد، و بعدها با لرد چمبرلین در انتخاب نمایشنامه‌ها مشورت می‌کرد.

سبک بازیگری‌ی کمبل توسط دیگران ادامه یافت: چارلز ماینه یانگ(۳۴۶) (۱۷۷۷ ـ ۱۸۵۶) که پس از بازنشسته شدنِ جان فیلیپ کمبل ایفای نقشهای او را بر عهده گرفت؛ جی. م. واندین هُف(۳۴۷) (۱۷۹۰ ـ ۱۸۶۱)؛ جی. و. والاک(۳۴۸) (۱۷۹۱ ـ ۱۸۶۴) که به آمریکا رفت و در آنجا مشهور شد؛ و الیزا اُنیل(۳۴۹) (۱۷۹۱ ـ ۱۸۲۷) که به نظر بسیاری از منتقدان جانشین برحق خانم سیدُنز شد.

رهیافت کلاسیک در بازیگری پس از ۱۸۱۴ در میان بازیگران مکتب رمانتیک رقبایی یافت. ادموند کین(۳۵۰) بزرگترین مدعی‌ی سبک جدید و جانشین



تصویر ۵۳.۱۴. ادموند کین در نقش ریچارد سوم. برگرفته از یک گراوور سده‌ی نوزدهمی.

جورج فردریک کوک(۳۵۱) (۱۷۵۶ ـ ۱۸۰۲) شد. کوک از ۱۷۷۶ تا ۱۸۰۰ به‌لندن نیامد و هنگامی آمد که نیرویش رو به‌تحلیل بود. او معتاد به الکل، و بازیگری غیرقابل اعتماد بود، و گاه برای مدتی طولانی ناپدید می‌شد. اما وقتی که بر خودش مسلط بود هیچکس در جذب تماشاگران به پای او نمی‌رسید. هنگامی که کوک از وضع جسمانی خوبی برخوردار بود بهترین بازیگر نقشهای شروری چون ریچارد سوم و یاگو شمرده می‌شد. او توجهی به متانت و رفتار اشرافی نداشت، و در تصویر کردن ریا و سالوس و شرارت بی‌رقیب بود. کوک پیرو واقعگرایی بود، و خود نیز گاه دیالوگهای شاعرانه‌ای به نثر می‌نوشت تا بدین وسیله از وزن و قافیه پرهیز کند. او سالهای آخر عمر را از ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۲ در آمریکا گذراند، و نخستین بازیگر انگلیسی بود که به عنوان ستاره‌ی میهمان به آمریکا سفر کرد. سفرهای کوک در آمریکا زمینه‌ای برای تئاتر آمریکائی فراهم ساخت که نتایج خوبی به‌بار آورد.

سبک بازیگری‌ی رمانتیک را کوک جا انداخت، اما ادموند کین (۱۷۸۷ ـ ۱۸۳۳) آن را کمال بخشید. کین در چهارده سالگی به عنوان اعجوبه‌ی بازیگری به استاد کری(۳۵۲) ملقب شد، و در شرکتهای حومه‌ی لندن کار خود را آغاز کرد. تا سن بیست‌وهفت‌سالگی به لندن نیامد، اما وقتی آمد، از همان آغاز در ۱۸۱۴ ستاره‌ی اصلی‌ی تئاترهای لندن، و پس از بازنشسته شدنِ کمبل برجسته‌ترین بازیگر زمانه‌ی خود قلمداد شد. او نیز همچون کوک استاد نقشهای شرورانه از قبیل ریچارد سوم، شیلاک، سر جیلز اُوراک، و باراباس بود؛ وی به ندرت در نقشهای کمدی ظاهر می‌شد. اگر چه گفته‌اند بازیگری شهودی (غیر تکنیکی) و احساسی بود، اما این تصور احتمالاً

نادرست بوده است، چرا که روی هر لحظه‌ی نمایش و هر زیر و بم آن به دقت کار می‌کرد. هنگامی که نقشی را به دقت می‌ساخت، آن را در همه‌ی اجراهایش نگه می‌داشت. کین گاه تغییراتی در شخصیت پردازی‌ی خود می‌داد و آن را اصلاح می‌کرد، و این قصد عمدی را به حساب اعتیاد او به الکل می‌نوشتند. البته در سالهای آخر عمر دیده می‌شد که نیروی خود را برای لحظه‌های اوج نمایش حفظ می‌کند، وبقیه‌ی نمایش را سرسری اجرا می‌کند. بعکس کمبل او ارزشی برای وقار و شکوه اشرافی در صحنه قایل نبود؛ و برای تأثیر نقش خود اگر لازم بود بر کف صحنه می‌خزید، و پیچ و تاب می‌خورد. بنابراین باید گفت تأکید او بیشتر بر انعکاس واقعی‌ی احساس بود، در حالی که کمبل می‌کوشید تصویری آرمانی و اشرافی از نقش خویش القا کند. سبك کین تماشاگران تازه‌ی تئاتر، یعنی طبقه‌ی متوسط را خوشتر می‌آمد، اما در اواخر عمر رفتار غیراخلاقی و اعتیادش محبوبیت او را خدشه‌دار کرده بود.

پس از ۱۸۱۵، بستن قرارداد ستاره‌گری در نمایشهای عمده‌ی انگلستان بدل به یك سنت شد، و این سنت را کین پایه‌گذاری کرد. پس از دهه‌ی ۱۸۲۰ ادموند کین هرگز همچون عضوی معمولی در شرکتهای لندنی بازی نکرد، و برای هر روز اجرا ۵۰ پاوند دستمزد طلب می‌کرد (در حالی که کمبل هرگز بیش از ۳۶ پاوند، و خانم سیدُنز بیش از ۳۰پاوند در هفته دریافت نکرده بودند). کین با دریافت دستمزد بالا در یك مجموعه‌ی نمایشی‌ی محدود الگویی گذاشت که پس از او بسیاری از ستارگان از آن پیروی کردند.

اگر چه هیچ بازیگر کمدی شهرتی را که کمبل و کین کسب کرده بودند به دست نیاورد، اما بازیگران کمدی‌ی بسیاری مورد تحسین بوده‌اند. رابرت الیستن علاوه بر اهمیتی که به عنوان مدیر تئاتر داشت، در نقش قهرمانان کمدی، و بعدها در نقشهایی چون فالستاف، شهرتی همه‌جاگیر یافت. چارلز ماتیوز، ارشد(۲۵۳) (۱۷۷۶ ـ ۱۸۳۵) بویژه در نمایشهایی با عنوان «در میان خانواده‌ها» که خود آنها را می‌نوشت یك سلسله شخصیت ـ تیپ را همزمان اجرا می‌کرد، شخصیتهایی که خودش از مشاهدات شخصی خلق کرده بود. این نوع تقلیدهای درخشان که حوالی‌ی ۱۸۰۸ آغاز شده بود، چارلز ماتیوز را به عنوان یکی از جاذبه‌های عمده‌ی تئاتر در سراسر انگلستان مشهور ساخت، و در سالهای ۱۸۲۲ و ۱۸۳۴ او را به آمریکا کشاند. این دوره همچنین آغاز دوران کمدی بازان سبك(۲۵۴) محسوب می‌شود. اجرا کنندگانی چون جوزف موندن(۲۵۵) (۱۷۵۸ ـ ۱۸۳۲)، جان لیستن (۱۷۷۶ ـ ۱۸۴۶)، و رابرت کیلی(۲۵۶) (۱۷۹۳ ـ ۱۸۶۹) برای نخستین بار دستمزدهایی طلب می‌کردند که معادل و گاه بیشتر از دستمزد بازیگران نقشهای جدی بود. ستارگان برجسته‌ی دیگر در این دوره عبارتند از: تیرون پاور (۱۷۹۵ ـ ۱۸۴۱) که به‌خاطر تقلیدهای ایرلندی‌ی بامزه‌اش مورد توجه بود، و ت. پ. کوك (۱۷۸۶ ـ ۱۸۶۴) که به قهرمان نمایشهای«دریایی»(۲۵۷) در ملودرامها شهرت داشت.

تماشاگران این دوره نمایشهای غریب و غیر معمول را بیشتر می‌پسندیدند، و در اوایل سده‌ی نوزدهم استفاده از کودکان بازیگر به صورت بیمارگونه‌ای شایع شده بود. در میان این بازیگران ویلیام هنری وست بتی(۲۵۸) (۱۷۹۱ ـ ۱۸۷۴) از همه



تصویر ۵۴.۱۴. (ه) ویلیام هنری وست، بِتی، یا روسیوس جوان.

نامی‌تر بود، و به روسیوس جوان ملقب شده بود، و طبق سنت کودکان بازیگر او را استاد بتی می‌نامیدند. استاد بتی پس از کسب شهرت در تئاترهای حومه‌ی لندن در سال ۱۸۰۴ به لندن آمد، و چنان محبوبیتی یافت که کمبل و خانم سیدُنز برای مدتی صحنه را ترك کردند. یکبار مجلس انگلستان جلسه‌ی خود را پیش از وقت تعیین شده تعطیل کرد تا نمایندگان بتوانند اجرای او را ببینند. شهرت بتی خیلی زود سرآمد، و پس از ۱۸۱۱ بکلی فراموش شد.

بازیگران انگلیسی بجز مدتی که به عنوان ستاره قرارداد بسته بودند، با دستمزد هفتگی و یك نمایش ویژه به نفع خود در فصول نمایشی‌ی سال به استخدام تئاترها در می‌آمدند. در این دوره «رشته‌ی حرفه‌ای» هنوز قاعده‌ی کلی‌ی استخدام بود، اما قراردادهای تخصصی روزبه‌روز رایجتر می‌شد. پس از ۱۸۰۹ چارلز کمبل برای تئاتر خود معادل سه گروه کامل نمایشی بازیگر استخدام کرد، یکی برای درام جدی، یکی برای کمدی، و سومی برای موسیقی و رقص. پس از آن شرکتهای بزرگ تنها بازیگرانی را استخدام می‌کردند که در حوزه‌ی محدودی تخصص داشته باشند. بدین ترتیب تنوع نقشها افزایش یافت، و هر گروهی صاحب تعداد زیادی اجرا کننده‌ی متخصص شد.

تمرینات هنوز سرهم‌بندی می‌شد. اگر چه هدف کمبل به دست آوردن تأثیری گروهی و جمعی بود، اما تمریناتش از روخوانی فراتر نمی‌رفت. علت این امر



تصویر ۵۵.۱۴. غالب بازیگران انگلیسی در اوایل سده‌ی نوزدهم کار خود را در حومه‌ی شهر لندن آغاز می‌کردند. چه در حومه و چه در شهر، بازیگران بیشترین درآمد خود را از نمایشهای ویژه‌ای که به نفع خود اجرا می‌کردند به دست می‌آوردند. در اینجا صحنه‌ای از یك نمایش ویژه در حومه‌ی لندن که به نفع بازیگران اجرا شده، و تماشاگران کمی به دیدن آن رفته‌اند مشاهده می‌شود. در این تصویر بسیاری از عناصر معماری و صحنه در آن دوران نیز دیده می‌شود. برگرفته از کتاب **زندگی‌ی یك بازیگر** نوشته‌ی پیرس اِگان (۱۸۲۵).

شاید آن باشد که در این دوره گردآمدنهای گروه و تمرینات حرکت جزء سنت جاری‌ی گروهها شده بود، و همین جمع‌شدنها هماهنگی‌ی لازم را به وجود می‌آورد. در این دوره رسم بر آن بود که بازیگران در صحنه به فاصله‌ی دو بازوی گشاده از یکدیگر می‌ایستادند تا مانع از حرکات و اطوار یکدیگر نشوند. از آنجا که نور پایین صحنه شعاع نور وسیعی داشت (به نام «رُز») بازیگرانی که گفتار مهمی داشتند به مرکز «رُز» می‌آمدند، پس از ادای گفتار خود سه قدم به طرف چپ یا راست می‌رفتند، و جای خود را به بازیگر بعدی می‌سپردند. این جابه‌جایی‌ی مداوم از ویژگیهای بازیگری در اوایل سده‌ی نوزدهم بوده است.

مك رِدی و وِستریس

در دهه‌ی ۱۸۳۰ دو مدیر تئاتر انگلیسی، مك ردی و خانم وستریس تصمیم گرفتند که آشوبِ حاکم بر صحنه‌های انگلیسی را فرو نشانند، و برای بهبود تئاتر اقدام کنند.

ویلیام چارلز مك رِدی[۳۵۹] (۱۷۹۳ ـ ۱۸۷۳)

علاقه‌ای به صحنه نداشت تا آنکه بحران مالی‌ی تئاتر پدرش در بیرمنگام او را واداشت مدرسه را ترك گوید و در ۱۸۱۰ در سن هفده سالگی پا بر صحنه گذارد. در ۱۸۱۶، در لندن، رقیبی برای کین محسوب می‌شد، اما تا کین زنده بود عنوان بهترین بازیگر انگلیسی به او تعلق نگرفت. مك ردی در بازیگری شکوه و وقار و کار منضبطِ کِمبِل، و حرارت کین را درهم می‌آمیخت، و بعکس کِمبِل می‌کوشید تصور و توهمی از زندگی‌ی روزمره را بر صحنه آورد، از اینرو بسیاری از عادات بومی و آشنای انگلیسی را در کار صحنه وارد کرد. مکثهای طولانی‌ی او، که گویی در طول آنها به پاسخ بازیگر مقابلش می‌اندیشد، شهرت ویژه‌ای داشت.

ناخرسندی‌ی عمیق مك ردی از کیفیت هنری‌ی تئاترهای معاصرش او را بر آن داشت تا مدیریت تئاتری را بر عهده گیرد تا شاید بدینوسیله اصلاحاتی به عمل آورد. از ۱۸۳۷ تا ۱۸۳۹ مدیر کاونت گاردن، و از ۱۸۴۱ تا ۱۸۴۳ مدیر تئاتر دروری لین شد، که در هر دو تئاتر بیشتر موفقیت هنری کسب کرد تا مالی. او به رغم مشکلات فراوانی که پیش رو داشت موفق به نوآوریهایی شد که پایه‌ی تجربیات آیندگان شد.

مك ردی یکی از نخستین کارگردانان تئاتر به مفهوم امروزی‌ی کلمه است. او به بازیگرانش اجازه نمی‌داد موقعیت صحنه‌ی خود را خود انتخاب کنند، و مایل بود خط حرکت[۳۶۰] آنها را او تعیین کند. بازیگرانش غالباً او را مسخره می‌کردند و با او ستیزه داشتند اما او راه خود را می‌رفت. بعلاوه، مك ردی تأکید بسیار داشت که بازیگران در موقع تمرینات نیز واقعاً بازی کنند، و «خود را تنها برای صحنه حفظ نکنند». در آن روزگار بازیگران کارهای اصلی و جالب



تصویر ۵۶.۱۴. (●) مك ردی در نقش ورنر در نمایشنامه‌ای به نام لرد بایرُن. برگرفته از کتاب **تاریخ اجمالی‌ی تئاتر**، از فیلیس هارتنول.



تصویر ۵۷.۱۴. صحنه‌ای از نمایش شاه لیر به کارگردانی مك ردی، ۱۸۳۸. مك ردی در وسط صحنه در نقش لیر: پریسیلا هورتن در طرف چپ او در نقش دیوانه (این نقش در سده‌ی نوزدهم توسط زنان ایفا می‌شد). برگرفته از کتاب یادداشتهایی از فوت و فن صحنه‌ای در کاونت گاردن، ۱۸۳۸_۱۸۳۹ نوشته‌ی جورج شارف، ۱۸۳۹.

خود را تنها در هنگام اجرا رو می‌کردند. اگر چه مك ردی نتوانست روحیه‌ی بازیگران را تغییر دهد، اما موفقیت او به عنوان کارگردان و بازیگر موجب تغییراتی در صحنه‌های انگلیسی شد.

مك ردی بر همه‌ی جزئیات نمایش خود توجه می‌کرد. اگرچه در مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود تعدادی نمایش تجارتی و روتین ذخیره داشت که در فصلهای نمایشی مرتب تکرار می‌شدند، اما هر سال چند نمایش تازه و به دقت پرداخته شده نیز معرفی می‌کرد. او نخستین کارگردانی بود که انطباق تاریخی در صحنه پردازی و لباس را پیگیرانه رعایت می‌کرد. طراح اصلی‌ی‌او چارلز مارشال[۳۶۱] (۱۸۰۶ ـ ۱۸۸۰) یکی از بهترین نقاشان منظره ساز در دوران خود بود، البته مك ردی با طراحان دیگر نیز همکاری داشت. کلارکسُن استَنفیلد در نمایش هنری پنجم دیورامای متحرکی طراحی کرد تا یك سفر دریایی از ساوثمپتن به هارفلور و کول را نشان دهد. هَمیلتُن اسمیت[۳۶۲] (۱۷۷۶ ـ ۱۸۵۹) نیز که یکی از عتیق گرایان مشهور دوران خود بود گاه مك ردی را در طرح لباسهایش یاری می‌کرد.

مك ردی مایل بود وضع مجموعه‌های نمایشی را سامانی بخشد. او علاقه‌ی زیادی به آثار شکسپیر داشت، و مدعی بود که متنهای اصیل شکسپیر را کار می‌کند، گو اینکه در این مورد همیشه وسواس نشان نمی‌داد. او توانست برخی از چهره‌های ادبی‌ی زَمان خود را قانع کند تا نمایشنامه بنویسند، و پیدایش ملودرام «آقا منشانه[۳۶۳]» نتیجه‌ی کوششهای اوست. مك ردی معتقد بود یك گروه نمایشی‌ی کامل و با منزلت نباید بیش از چهار نمایش در هفته اجرا کند، حتی اگر نمایشی بسیار مورد توجه باشد (بسیاری از مشکلات مالی‌ی او ناشی از این سیاست بود).

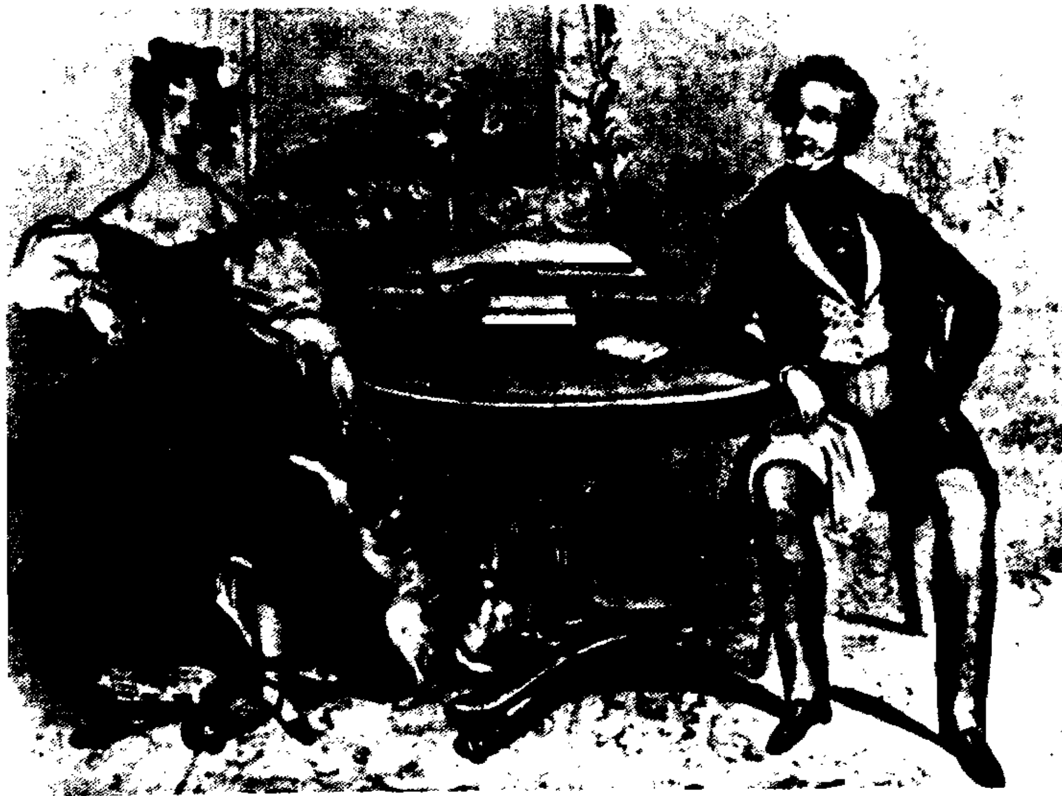
مك ردی یك گروه نمایشی با کیفیت خوب به وجود آورد. هلن فاسیت[۳۶۴] (۱۸۱۷ ـ ۱۸۹۸) از گروه مك ردی بازیگری از مکتب کِمبِل بود. او در ۱۸۳۶ برای نخستین بار در لندن به صحنه رفت، و معمولاً بهترین بازیگر زن در دوران خود شمرده می‌شد. خانم ماری وارنر[۳۶۵] (۱۸۰۴ ـ ۱۸۵۴) نیز بهترین بازیگر نقشهای مهمی چون لیدی مکبث در گروه مك ردی بود؛ و ساموئل فِلپ[۳۶۶]، که بعدها به عنوان مدیر نمایش کسب شهرت کرد نسبت به مك ردی در رده‌ی دوم قرار داشت.

مك ردی که در استقرار تئاتری با کیفیت خوب ناکام شده بود در سال ۱۸۴۳ مدیریت را کنار گذاشت، و پس از آن به عنوان ستاره‌ی میهمان به سفر پرداخت. آخرین نمایش او در آمریکا در ۱۸۴۹ در تئاتر آستور

پلیس[۳۶۷] به خاطر بلوایی که رقیبش ادوین فورست برپا کرد ناقص ماند، در این آشوبِ هنری بیست و دو نفر کشته شدند. مك ردی در سال ۱۸۵۱ بازنشسته شد.

اگرمك ردی بر درام معمولی‌ی انگلستان تأثیر گذاشت، خانم وستریس از طریق نمایشهای سرگرمی توانست آثار قابل توجهی عرضه کند. لوسیا الیزابتا بارتولوتزی[۳۶۸] (۱۷۹۷ ـ ۱۸۵۶) در سال ۱۸۱۳ با آرماند وستریس[۳۶۹] (۱۷۸۸ ـ ۱۸۲۵) مشهورترین رقصگر دوران خود ازدواج کرد. در ۱۸۱۵ به صحنه رفت، و در لندن و پاریس به ایفایٔ نقش پرداخت. بزرگترین موفقیت خود را در نقش «زنان شلوارپوش»[۳۷۰] در نمایشنامه‌ی جوانی در لندن[۳۷۱] (۱۸۲۱)، که هجویه‌ای (بورلسکی) بر دون ژوان[۳۷۲] اثر موتسارت بود به دست آورد. او تا دوران بازنشستگی‌اش در ۱۸۵۴ به عنوان محبوبترین بازیگر

تصویر ۵۸.۱۴. (*) خانم وستریس و همسرش در نمایشنامه‌ی خانم و آقای ماتیو در منزل. برگرفته از کتاب تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارتنول.



کمدیهای سبُك و بورلسك (هجایی) باقی ماند.

اهمیت خانم وستریس در تئاتر بیشتر به واسطه‌ی مدیریت تئاتر الیمپیك[۳۷۳]، از ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۹، بوده است. او در این تئاتر با جی. ر. پلانشه که بسیاری از نمایشهای مجموعه‌های او را می‌نوشت همکاری‌ی نزدیکی داشت، و پلانشه کار خود را به نوشتن بورلسك، خیالبازی[۳۷۴]، و نمایشهای فرعی محدود ساخته بود. نمایش بورلسك در این دوره کاریکاتوری از درامهای محبوب، اساطیر، و یا وقایع روزمره‌ی معاصر بود. نمایش خیالبازی در شکل اصلی‌ی خود برخوردی ولنگارانه با اسطوره و افسانه‌های پریان داشت، و تأکید زیادی بر رقص و نمایشهای دیدنی می‌گذاشت. بورلسك و خیالبازی هر دو معمولاً استفاده‌ی فراوانی از موسیقی می‌کردند، و بعدها به خاطر شباهتهایی که با هم داشتند، به تدریج درهم ادغام شدند، و هر دو به یك نام، بورلسك، شناخته شدند. بورلسك به خاطر لطیفه‌های افراطی‌اش ظاهراً با سلیقه‌ی مردم سده‌ی نوزدهم سازگارتر بود، در حالی که خیالبازی راه را برای کمدی موزیکال هموار می‌ساخت. این دو شکل نمایشی، بویژه بین ۱۸۳۰ و ۱۸۷۰، بشدت مورد توجه بودند. پلانشه پرکارترین نویسنده‌ی این نمایشها حدود ۱۷۵ نمایش از این دست نوشت. آثار پلانشه با هوسبازی و زبانبازیهای مشهور خود نفوذ قاطعی بر اپرا کمیکهای گیلبرت و سولیوان داشته است.

خانم وستریس، به عنوان مدیر تئاتر، به دلایل چندی در تئاتر انگلستان حائز اهمیت است. نخست آن که او توجه زیادی به همه‌ی جزئیات نمایش داشت، و این جزئیات را در یك کل به هم پیوند می‌داد. دوم، ارزش ویژه‌ای برای جنبه‌های دیدنی‌ی نمایشها قائل بود، و معرفی‌ی دکورهای جعبه‌ای در انگلستان را به او نسبت می‌دهند؛ خاستگاه دکورهای جعبه‌ای معلوم نیست، و به احتمال زیاد تحولی تدریجی داشته است. در ۱۸۰۸، نمایشنامه‌ی وِنونی[۳۷۵] نوشته‌ی لوییس راهب همزمان به دو اتاق مجاور در صحنه نیاز داشت؛ در ۱۸۱۷ نمایشنامه‌ی بازیگر هزار پیشه[۳۷۶] نوشته‌ی جورج کُلمن[۳۷۷] نیز چنین صحنه‌ای داشت. نمایشنامه‌ی جاناتان برَد فورد[۳۷۸] (۱۸۳۳) نوشته‌ی فیتز بال چهار اتاق را همزمان در یك صحنه بکار برد، که دو تا در بالا و دو تا در پایین قرار داشتند. اگرچه نحوه‌ی ساختن چنین صحنه‌هایی بر ما روشن نیست، اما می‌توان تصور کرد که احتمالاً از دکورهای جعبه‌ای استفاده کرده بودند. به هر حال خانم وستریس نخستین کسی بود که این نوع دکور را به طور پیگیر به کار گرفت؛ او همچنین احتمالاً نخستین کسی بود که منطقه‌ی بازی را کاملاً محصور ساخت. در باره‌ی تاریخ معرفی‌ی دکورهای جعبه‌ای در تئاتر الیمپیك اختلاف زیادی وجود دارد، اما سال ۱۸۳۲ احتمالاً دقیقتر است. این دکورها در ۱۸۴۳ در تئاتر دروری لین، و در ۱۸۳۷ در تئاتر کاونت گاردن دیده شده‌اند. با این حال دکورهای جعبه‌ای تا ۱۸۷۰ نوظهور بودند، و از آن پس مورد استفاده‌ی گسترده‌ای یافتند.

خانم وستریس نه تنها از دکورهای جعبه‌ای استفاده می‌کرد بلکه آنها را به شکل خانه‌ای واقعی می‌آراست. کف اتاق را فرش می‌کرد، بر درهای اتاق دستگیره نصب می‌کرد، و اتاق را با قفسه‌ی کتاب، کتاب، و خرت و پرتهای دیگر تزیین می‌نمود تا تصویر یك اتاق واقعی را ایجاد کند. این دقتها در مورد لباس



تصویر ۵۹.۱۴. تئاتر اُلیمپیك در دهه‌ی ۱۸۲۰. برگرفته از کتاب لندن مصور از ویلکینسن (۱۸۲۵).



تصویر ۶۰.۱۴. خانم وستریس و چارلز ماتیوز، پسر (هر دو در طرف چپ) در نمایشنامه‌ی بازی برنده شدن اثر و. ب. برنارد، در تئاتر الیمپیك(۱۸۳۲). این دکور معمولاً جزء اولین دکورهای جعبه‌ای در تئاتر انگلیسی بشمار می‌رود. طراحی از روی صفحه عنوان کتاب تئاتر انگلیسی نوشته‌ی دونکُمب، جلد ۳۵ (حدود ۱۸۶۵).

نیز مراعات می‌شد. با توصیه‌های پلانشه، خانم وستریس به جای لباسهای اغراق شده و احمقانه‌ای که در بورلسکهای قدیمی رایج بود، لباسهایی از زندگی‌ی واقعی اقتباس می‌کرد. بنابراین او نخستین کسی است که درام فرعی را به پایه‌ی درامهای کلاسیك ارتقا داد.

خانم وستریس همچنین برنامه‌ی نمایشها را خلاصه کرد. او از مدت نمایشهای خود کاست، به طوریکه برنامه‌اش از ساعت ۱۱ شب فراتر نمی‌رفت. این تغییر اهمیت زیادی دارد، زیرا در دوران او نمایشها معمولاً تا یك و دوی صبح طول می‌کشیدند. نوآوریهای خانم وستریس چندان مورد استقبال قرار گرفتند که برنامه‌ی تئاترها به تدریج به یك نمایش در شب محدود شد.

در ۱۸۳۸ خانم وستریس تئاتر الیمپیك را ترك گفت و با چارلز ماتیوز جوان[۳۷۹] (۱۸۰۳ ـ ۱۸۷۸) ازدواج کرد؛ چارلز ماتیوز بازیگر کمدیهای سبك در شرکت خانم وستریس بود. از آن پس آن دو مشترکاً از سال ۱۸۳۹ تا ۱۸۴۲ تئاتر کاونت گاردن، و سپس از سال ۱۸۴۷ تا ۱۸۵۶ تئاتر لیسیوم را اداره کردند. آنها در هر دو تئاتر همان سیاستی را در پیش گرفتند که در تئاتر الیمپیك پایه گذاری شده بود. در تئاتر لیسیوم ویلیام راکسبی بِورلی[۳۸۰] (حدود ۱۸۱۴ ـ ۱۸۸۹) یکی از طراحان عمده‌ی آن روزگار با آنها همکاری می‌کرد. تأکید بر بالاترین کیفیت در نمایشها آنها را با مشکلات مالی روبرو ساخت، و هر دو تجربه‌ی آنها در کاونت گاردن، و دروری لین با شکست مواجه شد. با این حال اصلاحاتی که در ارائه‌ی نمایشهای فرعی به عمل آوردند الهامبخش دیگران شد، و در دهه‌ی ۱۸۶۰ به نتایج پرارزشی رسید.

تئاتر انگلیسی از ۱۸۵۰ در جریان یك دگرگونی قرار گرفت. قوانین مصوبه‌ی تئاتر در ۱۸۴۳ بسیاری از موانع را از پیش پای تئاترها برداشت، و راه را بر ابداع و نوآوری هموار ساخت. تغییرات چشمگیر تئاتر انگلیسی در راه بود.

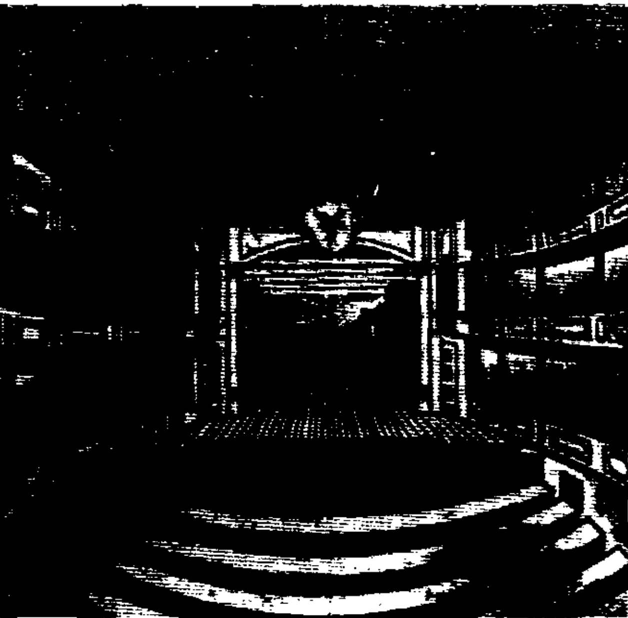
تئاتر آمریکایی، ۱۷۸۲ ـ ۱۸۱۵

نمایشهای تئاتری در آمریکا بلافاصله پس از خاتمه‌ی جنگ استقلال آغاز شد. در سال ۱۷۸۲ تامس وال[۳۸۱]، یکی از اعضای پیشینِ گروه داگلاس، در بالتیمور به صحنه رفت، و سال بعد با کمك دنیس رایان[۳۸۲] شرکتی به نام «شرکت آمریکایی» تشکیل داد، و آنها چندین سال در شهرهای نیویورك و چارلستن به تولید نمایش پرداختند. در سال ۱۷۸۴ لوییس هالام گروهی از بازیگران انگلیسی را به آمریکا آورد، و در ۱۷۸۵ جان هنری[۳۸۳] (۱۷۳۸ ـ ۱۷۹۴) یکی دیگر از بازیگران داگلاس به گروه او پیوست. هالام و هنری در سال ۱۷۸۵ مشترکاً شرکتی به نام «شرکت قدیمی‌ی آمریکایی[۳۸۴]» تشکیل دادند که از ۱۷۹۴ به بعد مهمترین شرکت نمایشی در آمریکا محسوب می‌شد. همین شرکت بود که تئاتر دائمی‌ی نیویورك را پایه‌گذاری کرد.

مرکز اصلی‌ی تئاتر آمریکایی بین سالهای ۱۷۹۴ و ۱۸۱۵ فیلادلفیا بود. گروه مستقر در فیلادلفیا با ناامیدی آغاز به کار کرد، زیرا در ۱۷۷۴ نمایش در

آمریکا ممنوع شده بود، و تا ۱۷۸۹ قانون ممنوعیت معتبر ماند. تامس ویگنل[۳۸۵] (۱۷۵۳ ـ ۱۸۰۳) در سال ۱۷۹۱ که از بازیگران کمدی‌ی سبُك در گروه هالام و هِنری بود، با همکاری‌ی موسیقیدانی به نام آلکساندر ریناگل[۳۸۶] شرکتی تأسیس کرد. آنها مصمم بودند تئاتری با کیفیت خوب در فیلادلفیا به راه اندازند، و بدینترتیب تئاتر چست نات استریت[۳۸۷] را برپا ساختند که در آن هنگام بهترین تئاتر آمریکایی شناخته شد. این تئاتر را یکی از مهمترین طراحان انگلیسی، اینیگو ریچاردز[۳۸۸]، داماد ویگنل طراحی کرده بود، و حدود ۱۲۰۰ نفر گنجایش داشت. عرض پروسینیوم آن حدود ۱۱متر و عمق آن ۲۱/۵متر بود. در حین ساخته شدن این تئاتر ویگنل به انگلستان رفت، و با استخدام افراد مورد نیازش توانست بهترین گروه تئاتری موجود در آمریکا را تشکیل دهد. در میان بازیگرانی که به همراه خود به آمریکا آورد الیزا کِمبِل ویتلاك[۳۸۹] (۱۷۶۱ ـ ۱۸۶۳) خواهر جان فیلیپ کمبل؛ خانم اُلد میکسُن[۳۹۰] (؟ ـ ۱۸۳۵ / ۱۸۳۶) خواننده‌ی محبوب تئاتر کاونت گاردن؛ و جیمز فِنِل[۳۹۱] (۱۷۶۶ ـ ۱۸۱۶) یکی از بازیگران محبوب ادینبورگ و لندن را می‌توان نام برد.

این گروه در سال ۱۷۹۶ با افزایش بازیگرانی چونِ مری، وارن، و کوپر باز هم قویتر شد. خانم اَن برونتن مِری[۳۹۲] (۱۷۶۸ ـ ۱۸۰۸) پیش از ازدواج و کناره‌گیری از تئاتر در ۱۷۹۲ بازیگر نقشهای اصلی در کاونت گاردن بود. پس از مدتی نیاز مالی او را بار دیگر به صحنه کشاند؛ و چون نتوانست قرارداد با صرفه‌ای در تئاترهای انگلیسی ببندد، به آمریکا آمد و در اوج محبوبیت خود در سن چهل سالگی در آمریکا مُرد.

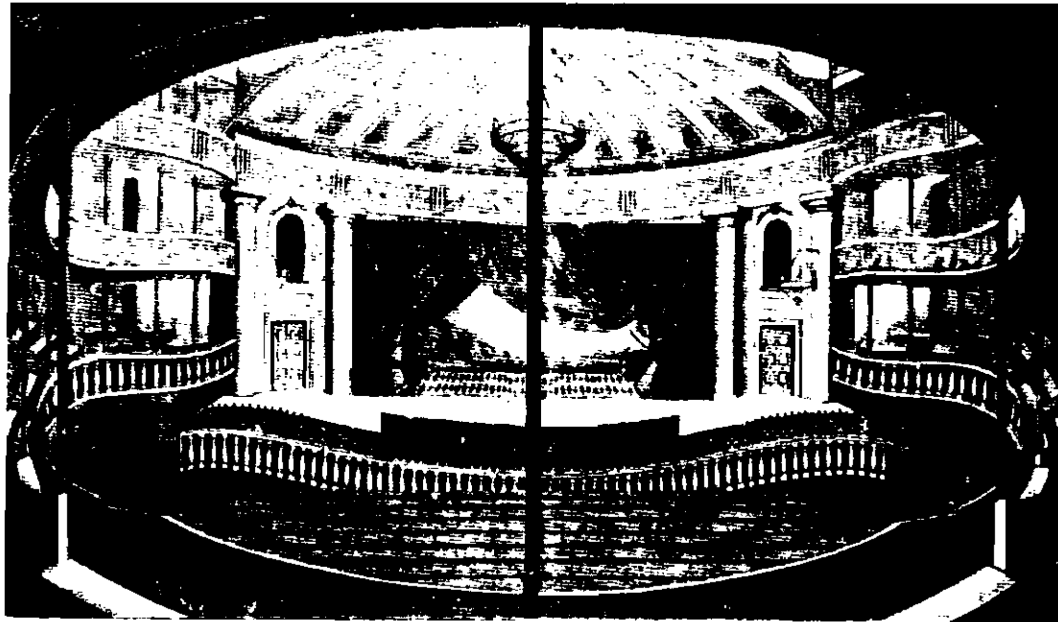


تصویر ۶۱.۱۴. نمای داخلی تئاتر چست‌نات استریت، فیلادلفیا، ۱۷۹۴. برگرفته از عکسی در مجله‌ی نیویورک، ۱۷۹۴. مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، آوستین.

مری پس از مرگ همسر اولش ابتدا با ویگنل، و سپس با وارن ازدواج کرده بود. ویلیام وارن[۳۹۳] (۱۷۶۷ ـ ۱۸۳۲) بازیگر نقش پیرمردان بود و از ۱۷۹۶ تا ۱۸۲۹ عضو تئاتر چست نات استریت ماند، و از ۱۸۰۶ یکی از شرکاء و مدیران این تئاتر شد. تامس آبثورپ کوپر[۳۹۴] (۱۷۷۶ ـ ۱۸۴۹)، یکی از با استعدادترین بازیگران جوان انگلیسی، چون نتوانسته بود قرارداد دلخواهی در انگلستان ببندد، در سال ۱۷۹۶ به آمریکا آمد و در ظرف چند سال به عنوان بهترین بازیگر آمریکایی تثبیت شد. او که اساساً بازیگر نقشهای تراژدی بود، موفق شد سبك کمبل را در آمریکا رواج دهد. در ۱۷۹۷ ویگنل موفق شد جان برنارد[۳۹۵] (۱۷۵۶ ـ ۱۸۲۸) را نیز به جمع گروه خود بیفزاید. این بازیگر که نقش قهرمان اصلی‌ی کمدیهای سبك را ایفا می‌کرد، پیش از آمدن به آمریکا در تئاتر کاونت گاردن و تئاترهای دیگر انگلیسی نیز به صحنه رفته بود. برنارد در ۱۸۱۹ به انگلستان مراجعت کرد، اما پیش از مراجعت توانست سطح بازیگری در فیلادلفیا، بوستن، نیویورك و آلبانی را ارتقا دهد. تئاتر چست نات استریت که از بازیگران برجسته و مدیران خوبی برخوردار بود تئاتر پیشتاز آمریکا گردید. پس از ویگنل و ریناگل، مدیریت تئاتر به دست وارن و ویلیام وود[۳۹۶] (۱۷۷۹ ـ ۱۸۶۱) افتاد، و این دو توانستند کیفیت بالای آن را حفظ کنند.

تئاتر نیویورك[۳۹۷] بین سالهای ۱۷۹۴ و ۱۸۱۵ تئاتری درجه دوم محسوب می‌شد، شاید از آنرو که در میان اعضای شرکت اختلاف نظرهای زیادی وجود داشت. در ۱۷۹۲ جان هاجکینسُن[۳۹۸] (حدود ۱۷۶۵ ـ ۱۸۰۵) که بازیگر با قریحه و جاه‌طلبی از شهرستان بود به گروه نیویورك پیوست، ودر ۱۷۹۴ به جای هِنری عضو مدیریت تئاتر شد. در این دوره محبوبیت هالام رو به کاهش بود، از اینرو نسبت به هاجکینسُن حسادت می‌ورزید، و این امر در حسن اداره‌ی تئاتر خدشه وارد می‌ساخت. شاید برای پرهیز از خصومت بین این دو بود که ویلیام دانلُپ[۳۹۹] (۱۷۶۶ ـ ۱۸۳۹) بهترین درام‌نویس آمریکایی در مدیریت تئاتر با هاجکینسُن شریك شد. پس از مدتی هالام از مدیریت شرکت مزبور کنار رفت، و هاجکینسن نیز در ۱۷۹۸ از مدیریت تئاتر استعفا داد. اما آن دو به بازیگری در این گروه و ایجاد اختلاف و ناسازگاری ادامه دادند. بنابراین هنگامی که دانلپ به تنهایی مسؤولیت تئاتر را بر عهده گرفت گروهش دچار مشکلاتی بود، و با افزودن بازیگران تازه و تمهیدات گوناگون مشکل رفع نشد. در ۱۷۹۳ شارلُت مِلموت[۴۰۰] (۱۷۴۹ ـ ۱۸۳۲) پس از کسب شهرت در کاونت گاردن و دروری لین به آمریکا آمد و وارد تئاتر نیویورك شد تا ایفای نقشهای تراژدی را بر عهده گیرد. در ۱۷۹۵ جوزف جفرسُن اوّل[۴۰۱] (۱۷۷۴ ـ ۱۸۳۲) بازیگر محبوب کمدی که خانواده‌اش در تئاتر آمریکا اهمیت زیادی دارد به این شرکت پیوست. با وجود مسائل گذشته و دسته بندیهای تازه‌ای که در این شرکت وجود داشت، ایجاد نظم و انضباط و رسیدن به یك استانده‌ی بالا در این تئاتر ناممکن شده بود.

مشکل دیگر تئاتر نیویورك این بود که هاجکینسن اصرار داشت برای رقابت با تئاتر بوستن در نیوانگلند، و تئاتر چست نات استریت در فیلادلفیا به آنجا سفر کند. این امر خود موجب می‌شد که آنها نیز به نیویورك بیایند، و این امر رقابت را شدیدتر



تصویر ۶۲.۱۴. نمای داخلی تئاتر پارك، نیویورك، حدود ۱۸۰۵. مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

می‌ساخت و تئاتر نیویورك را از نظر مالی تضعیف می‌کرد. در ۱۷۹۸ تئاتر جان استریت[۴۰۲] در نیویورك که تئاتر کوچکی بود تصمیم به گسترش گرفت و تئاتر تازه‌ای ساخت. در ۱۷۹۸ تئاتر پارك[۴۰۳] گشایش یافت، و تقدیر بر آن بود که این تئاتر بهترین تئاتر نیویورك تا دهه‌ی ۱۸۴۰ گردد. دانلپ به تنهایی تا ۱۸۰۵ همه‌ی تلاش خود را به کار بست اما ورشکستگی او را از دور خارج کرد. در ۱۸۰۷ تامس ا. کوپر مدیریت تئاتر پارك را بر عهده گرفت، و سرانجام این تئاتر قدم در راه کامیابی نهاد. کوپر پس از ۱۸۰۸ ـ ۱۸۰۹ مقداری از سهم این تئاتر را به بازرگان و حقوقدانی به نام استفن پرایس[۴۰۴] (۱۷۸۳ ـ ۱۸۴۰) فروخت، و پرایس نشان داد که مدیر لایقی است. پس از آنکه پرایس لیاقت خود را به ثبوت رساند، کوپر دخالت در مدیریت تئاتر پارك را کاست، و مدتها به عنوان ستاره‌ی میهمان به نمایش در سراسر آمریکا پرداخت، و در ۱۸۱۵ بکلی از مدیریت تئاتر کنار کشید. سفر در آمریکا به عنوان بازیگر ستاره را کوپر و پرایس رواج دادند، و این امر کار گروههای ثابت را به کسادی کشاند. اگرچه بازیگران نقش اول آمریکایی نیز تا سال ۱۸۰۰ تنها در گروههای خود قراردادهای دراز مدت می‌بستند، اما با آمدن جورج فردریك کوك به آمریکا در سال ۱۸۰۰، تقاضا برای ستارگان درجه‌ی اول تئاتر افزایش یافت. کوپر و پرایس نماینده‌ی کوك در آمریکا بودند، و ترتیبی دادند تا دانلپ به همراه او به بوستن، فیلادلفیا، و بالتیمور سفر کند. این سفرها به قدری سودآور بودند، که دیگران را نیز به این کار ترغیب کرد؛ هرچند جنگ ۱۸۱۲ (این جنگ موجب گسترش جنگهای ناپلئونی به امریکا بود) مانع از ادامه‌ی این سفرها شد.

دهه‌ی ۱۷۹۰ همچنین شاهد پیدایش گروههای

حرفه‌ای در بوستن شد که تا این زمان به علت نفوذ پاکدینی (پیوریتانیسم) و تحریم بازیگران حرفه‌ای امکان تشکل نداشتند. اجراهای حرفه‌ای در بوستن ظاهراً از ۱۷۹۲ آغاز شد، گو اینکه تحریم مذهبی تا ۱۷۹۳ هنوز حاکم بود. در این سال تئاتر فدرال استریت[۲۰۵] ساخته شد و چارلز استوارت پاول[۲۰۶] برای این تئاتر یک گروه درجه‌ی دوم نمایشی در انگلستان سرهم کرد. مدیریت این تئاتر مدام در حال تغییر بود، و تا سال ۱۸۰۲ شرایط تئاتری‌ی مناسبی در این شهر فراهم نبود، تا آن که در این سال اسنِلینگ پاول[۲۰۷] (۱۷۷۴ ـ ۱۸۴۳) اداره‌ی آن را بر عهده گرفت. این شرکت بویژه بین سالهای ۱۸۰۶ و ۱۸۱۱ اعتباری کسب کرد، زیرا جان برنارد در مدیریت آن شرکت داشت و توانست تعدادی بازیگر برجسته را به آنجا جلب کند.

چهارمین مرکز تئاتری مهم در آمریکا در دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاتر چارلستن[۲۰۸] بود. با آنکه از سال ۱۷۸۵ گروه رایان ـ وال در آنجا نمایشهایی اجرا می‌کردند، اما هیچ شرکت پایداری در آنجا تشکیل نشده بود تا آن که در سال ۱۷۹۵ جان جوزف سُلی[۲۰۹] اداره‌ی تئاتر شهر چارلستن را بر عهده گرفت. وجود تئاتری سرزنده در چارلستن در درجه‌ی اول مدیون مهاجران فرانسوی، هم در دوران انقلاب فرانسه، و هم پس از قیام بردگان سانتادومنیکو در ۱۷۹۳ بوده است. در دهه‌ی ۱۷۹۰ بسیاری از نمایشهای این شهر به زبان فرانسوی اجرا می‌شدند، و بسیاری از بازیگران برجسته‌ی آن اصل و نسب فرانسوی داشتند. شاید بتوان گفت که مهمترین هنرمند فرانسوی در چارلستن آلکساندر پلاسید[۲۱۰] (حدود ۱۷۵۰ ـ ۱۸۱۲) بوده است. پلاسید رقصگر، آکروبات، و اجرا کننده‌ی پانتومیم بود، که قبلاً در بازارهای مکاره‌ی پاریس نمایش اجرا می‌کرد. او پیش از آن که مدیریت تئاتر چارلستن را از ۱۷۹۸ تا ۱۸۱۲ بر عهده گیرد با بهترین گروههای ساکن آمریکا کار کرده بود.

در دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاتر آمریکایی در ساحل آتلانتیك شرقی به خوبی تثبیت شده بود، جایی که اکثریت جمعیت چهار میلیونی‌ی آمریکا در آن متمرکز بودند. در این دوره چهار حوزه‌ی تئاتری به وجود آمد: گروه چارلستن همه‌ی شهرهای شمال تا منطقه‌ی ریچموند را تحت پوشش داشت؛ گروه فیلادلفیا نمایش نواحی‌ی بالتیمور، آناپولیس، و بعدها واشینگتن را تأمین می‌کرد؛ شرکت نیویورکی که مدتی در مناطق مجاور خود نمایشهای سیار اجرا می‌کرد، و پس از ۱۸۰۰ ترجیح داد در یك جا ثابت بماند؛ و گروه بوستن سرتاسر نیوانگلند را زیر پوشش خود داشت. البته گروههای فرعی هم بودند، اما این چهار شرکت مهمترین گروه نمایشی‌ی آمریکا را تا ۱۸۱۵ تشکیل می‌دادند. پس از ۱۷۹۰ گروههای بزرگ آمریکایی شیوه‌ی سهامداری را کنار گذاشتند و ترجیح دادند دستمزد و سود سالانه دریافت کنند، اما گروههای فرعی تا بخش اعظم سده‌ی نوزدهم همان سنت قدیمی را حفظ کردند. گروهها هفته‌ای سه شب نمایش می‌دادند، و طول فصلهای نمایشی در هر شهری متفاوت بود. بیماری تب زرد، و ناراحتیهای ناشی از سرما و گرما غالباً کار گروهها را متوقف می‌ساخت.

اکثر مجموعه‌های نمایشی در آمریکا از میان درامهای انگلیسی انتخاب می‌شدند، با این حال تعدادی نمایشنامه‌نویس آمریکایی مثل تیلر، دانلپ، و

تئاتر اروپا و آمریکا در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم

پین توانستند بنیان درام ملی‌ی آمریکایی را پی‌ریزی کنند. رویال تیلر[۲۱۱] (۱۷۵۷ ـ ۱۸۲۶) را امروزه به واسطه‌ی نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل[۲۱۲] (۱۷۸۷) به خاطر می‌آورند، که نخستین کمدی‌ی آمریکایی بود که به صورت حرفه‌ای اجرا شد. این نمایشنامه شدیداً تحت تأثیر آثار شریدان، و صرفاً تقلیدی از اوست، جز آن که شخصیتی چون یانکی[۲۱۳]ی خدمتکار به نام جاناتان[۲۱۴] دارد که رك گویی و برخورد ساده‌دلانه‌اش با زندگی‌ی اجتماعی‌ی نیویورك آداب و رفتار آن زمان آمریکا را منعکس می‌کند.

موفقیت تیلر احتمالاً ویلیام دانلپ را نیز به نوشتن نمایشنامه ترغیب کرد. دانلپ سالهای میان ۱۷۸۴ و ۱۷۸۷ را در انگلستان بسر برده بود و با غالب نمایشنامه‌ها و اجراهای انگلیسی آشنایی داشت. دانلپ پس از موفقیتی که از نمایشنامه‌ی پدر[۲۱۵] (۱۷۸۹) کسب کرد نوشتن نمایشنامه را ادامه داد و



تصویر ۶۳.۱۴. صحنه‌ی نهایی نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل نوشته‌ی تیلر (۱۷۸۷). شخصیت یانکی، جاناتان، در مرکز تصویر مشاهده می‌شود. برگرفته از چاپ اول این نمایشنامه در سال ۱۷۹۰. کتابخانه‌ی مرکز مطالعات انسانی، دانشگاه تگزاس، آوستین.

مجموعاً ۶۰ نمایشنامه نوشت که حداقل ۱۳تای آنها اقتباس از آثار کوتسبو بودند. مشهورترین نمایشنامه‌ی اصیل او، آندره[۲۱۶] (۱۷۹۸)، بر اساس سرگذشت واقعی‌ی جاسوسی انگلیسی در جنگ استقلال نوشته شده است. غالب نمایشنامه‌های دانلپ پیش از ۱۸۱۲ نوشته شده‌اند، زیرا پس از این تاریخ او بیشترِ وقت خود را صرف نقاشی کرده است. دانلپ همچنین به خاطر نوشتن تاریخ تئاتر آمریکا[۲۱۷] (۱۸۳۲) و نخستین تاریخ هنر امریکایی (۱۸۳۴) حائز اهمیت است.

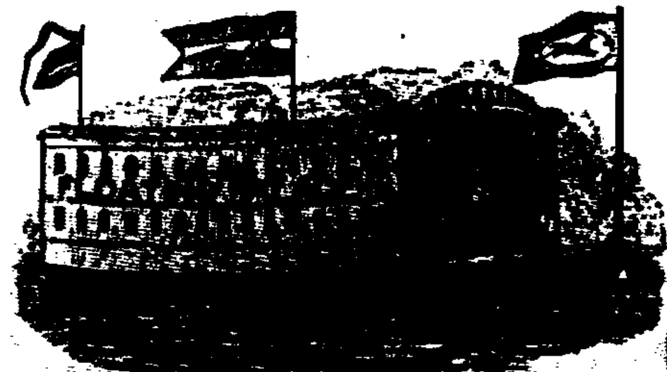
جان هاوارد پین[۲۱۸] (۱۷۹۱ ـ ۱۸۵۲) در سن چهارده سالگی با انتشار مجله‌ی انتقادی‌ی آیینه‌ی تس پین[۲۱۹] توجه محافل را به سوی خود جلب کرد. نخستین نمایشنامه‌ی او به نام جولیا[۲۲۰] (۱۸۰۶) در تئاتر پارك اجرا شد، و در ۱۸۰۹ برای نخستین بار به صحنه رفت وبه عنوان کودك اعجوبه بر سر زبانها افتاد. وی همراه استفن پرایس که نقش مدیر نمایش او را داشت مدت کوتاهی درخشید، اما در ۱۸۱۱ محبوبیت خود را از دست داد. پین در ۱۸۱۳ به انگلستان رفت و مدت بیست سال در آنجا به عنوان درام‌نویس و منتقد فعالیت کرد. معروفترین نمایشنامه‌های او عبارتند از بروتوس[۲۲۱] (که در ۱۸۱۸ توسط ادموند کین اجرا شد)، چارلز دوم[۲۲۲] (که در ۱۸۲۴ توسط چارلز کِمبل اجرا شد)، و کلاری[۲۲۳] (۱۸۲۳) که به خاطر شعر معروفِ «خانه، خانه‌ی دلپذیر من»[۲۲۴] بر سر زبانها افتاد. پین نخستین درام‌نویس آمریکایی است که موفقیتی جهانی کسب کرد.

گسترش تئاتر آمریکایی، ۱۸۱۵ ـ ۱۸۵۰

پس از جنگ ۱۸۱۲ آمریکاییها نفوذ بر سرزمینهای غرب را افزایش دادند. در ۱۸۰۳ حوزه‌ی قلمروی ایالات متحده تا حد زیادی گسترش یافته بود، زیرا ناپلئون به خاطر مضیقه‌ی مالی زمینهای متعلق به فرانسه در غرب میسی‌سی‌پی را به ایالات متحده فروخته بود(خرید لویزیانا[۲۲۵]). از آن پس آمریکاییها با اشغال فلوریدا در دهه‌ی ۱۸۱۹، و تکزاس و نواحی جنوب غربی و کالیفرنیا در دهه‌ی ۱۸۴۰ گسترش متصرفات خود را آغاز کردند. در سال ۱۸۵۰، به استثنای بخش کوچکی از آریزونا و نیو مکزیکو، آنچه را که امروز ایالات متحده‌ی آمریکا شناخته می‌شود به مالکیت خود درآوردند. بنابراین در طول تقریباً پنجاه سال این کشور سرزمین پهناوری از رود میسی‌سی‌پی تا اقیانوس آرام را تصرف کرد، و وسعت خود را به سه برابر قبل رساند.

با پیشرفت ساکنین آمریکایی در سرزمینهای تازه تئاتر نیز پابه‌پای آنها می‌رفت. تا پیش از ۱۸۱۵ معدودی نمایش تئاتری در غرب رودخانه‌ی اَله گِنی توسط گروههای غیرحرفه‌ای اجرا شده بود. نیو اورلئان تنها منطقه‌ی غرب آمریکا بود که فرانسویها از سال ۱۷۹۱ فعالیت گسترده‌ی تئاتری را در آن آغاز کرده بودند.

اولین گام به سوی تئاتر حرفه‌ای در غرب آمریکا در سال ۱۸۰۵ توسط ساموئل دریك[۲۲۶] (۱۷۶۹ ـ ۱۸۵۴) برداشته شد. دریك گروهی سیار تشکیل داده بود و از راه خشکی از شهر آلبانی تا پیتسبورگ، و از راه آبی از رودخانه‌ی اُهایو تا کِنتاکی



تصویر ۶۴.۱۴. یك دیوارکوب (پوستر) تبلیغاتی برای نمایش سیرکی در یك قایق نمایش، در ۱۸۵۳. برگرفته از کتاب رودخانه‌ی اُهایو، نوشته‌ی هالبرت (۱۹۰۶).

سفر می‌کرد. دریك مداری شامل لکزینگتن، لوییزویل، و فرانکفورت تشکیل داده بود و هر چند گاه یك بار در اُهایو، ایندیانا، تِنِسی، و میسوری نیز نمایش می‌داد. دکورهای او چنان ساخته شده بودند که برای انواع موقعیتهای تئاتری مناسب باشند. پرده‌ی دوخته شده‌ی قابل تغییری برای پروسینیوم، که در هر اتاق بزرگی قابل استفاده بود؛ یك طومار پارچه به جای پرده‌ی جلوی صحنه؛ سه مجموعه از بالها (یکی برای صحنه‌های خارجی، یکی برای صحنه‌های مجلل داخلی، و سومی برای صحنه‌های ساده‌ی داخلی)؛ و شش طومار پارچه نقاشی شده (با تصاویر باغ، خیابان، جنگل، قصر، اتاق پذیرایی و آشپزخانه) کلیه‌ی وسایل صحنه‌ی او را تشکیل می‌دادند. نمایشنامه‌ها را آنقدر دستکاری می‌کرد تا متناسب با گروه ده نفره‌ی او گردند. بازیگران گاه در صورت لزوم کارهای پشت صحنه را نیز انجام می‌دادند. اقدامات دریك دیگر مهاجران تئاتری را نیز به پیروی ترغیب کرد، زیرا او نیز همچون هالام توانسته بود خود را با موقعیتهای مختلف هماهنگ سازد. دریك در هر شهر تا جایی که تماشاگرانی داشت توقف می‌کرد و به اجرای نمایش می‌پرداخت. تئاترهای اولیه‌ی آمریکایی نوعاً خود را با سفر در مناطق وسیع همساز کرده بودند، اما با افزایش جمعیت در ایالات متحده بتدریج خود را به نمایش در حوزه‌های کوچکتری محدود کردند، تا جایی که سرانجام سفر برای اجرای نمایش نزد گروههای بزرگ متروك شد. دریك بزودی رقبایی یافت. مهمترین رقیب او بین سالهای ۱۸۲۰ و ۱۸۴۰ جیمز ه. کالدوِل[۲۲۷] (۱۷۹۳ ـ ۱۸۶۳) بازیگر انگلیسی در کمدیهای سبك بود که در ۱۸۱۶ به آمریکا آمده بود. او نخستین بار در چارلستُن و ریچموند به صحنه رفت، ودر ۱۸۰۲ در نیواورلئان مستقر شد. بین سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۳۵ کالدوِل دره‌ی میسی‌سی‌پی را در تسخیر خود داشت،

زیرا نمایشهای تئاتری در ناچز، سنت لوییز، نَشویل، و شهرهای مجاور را نیز اداره می‌کرد. به خاطر حوزه‌ی وسیعی که در اختیار داشت قادر بود قراردادهای وسوسه انگیزی با ستارگان تئاتری که حدود سال ۱۸۳۰ به غرب سفر می‌کردند ببندد. پس از بحران ۱۸۳۷ کالدول با مشکلات مالی روبرو شد، و در ۱۸۴۳ دست از تئاتر کشید.

جای کالدول را دو تن، لودلو و اسمیت پر کردند. نُوا لودلو(۲۲۸) (۱۷۹۵ ـ ۱۸۸۶) به همراه ساموئل دریك به غرب آمد، و در ۱۸۱۷ به سراسر تنسی، آلاباما، و نقاط دیگر غرب سفر کرد، و در همه‌ی این مناطق نمایشهایی اجرا کرد که پیش از آن سابقه نداشت. تا سال ۱۸۳۵ میان مدیریت گروه و بازیگری در نوسان بود تا آن که سالامون اسمیت(۲۲۹) (۱۸۰۱ ـ ۱۸۶۹) را به عنوان شریك برگزید. اسمیت بازیگری را از ۱۸۲۳ آغاز کرده بود، و تا پیش از پیوستن به لودلو، در گروههای متعددی در غرب بازی کرده بود. این دو بین سالهای ۱۸۳۵ و ۱۸۵۳ تئاتر منطقه‌ی سنت لوییز را در اختیار خود داشتند، و تا ۱۸۴۰ تئاتر سیاری را اداره می‌کردند، و از ۱۸۴۳ تا ۱۸۵۳ در نیو اورلئان توانستند از کالدول پیشی بگیرند. بنابراین می‌توان گفت که در طول دهه‌ی ۱۸۴۰ این دو نیرومندترین مدیران تئاتر در غرب آمریکا محسوب می‌شدند. اهمیت لودلو و اسمیت همچنین به خاطر یادداشتهایی است که از تجربیات خود بر جای گذاشته‌اند. یادداشتهای این دو گرداننده‌ی تئاتر یکی از منابع اصلی ما در باره‌ی تاریخ «پیشگامان» تئاتر آمریکاست.

تسخیر غرب را تحول وسایط نقلیه آسانتر کرد. در طول اوایل سده‌ی نوزدهم ترعه‌ها و شاهراههای زیادی برای سفر آبی و زمینی ساخته شده بود؛ در ۱۸۳۰ نخستین راه‌آهن به سوی غرب کشیده شد، و متعاقب آن خطوط راه‌آهن بتدریج افزایش یافت. در این دوره رایجترین وسیله‌ی سفر راه‌آبی بود. کشتی‌ی بخاری در ۱۸۰۷ اختراع شده بود، و تا ۱۸۴۶ حدود



تصویر ۶۵.۱۴. آدیتوریوم قایق نمایشی «دیکسیانا» حدود ۱۹۲۰، در حوالی پایان دوران قایقهای نمایشی. برگرفته از مجموعه‌ی رابرت داونینگ، مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

۱۲۰۰ کشتی‌ی بخاری تنها در رودخانه‌ی میسی‌سی‌پی و شعب آن در آمد و شد بودند.

در غرب آمریکا تئاترها غالباً در کنار رودخانه‌هایی قرار داشتند که قابل قایقرانی بودند. در شمال رودخانه‌ی اُهایو نیز معدودی تئاتر موقتی برپا شده بود. شیکاگو تا ۱۸۳۳ هیچ نمایش حرفه‌ای ندیده بود، و تا سال ۱۸۴۷ هنوز تئاتر دائمی در شیکاگو وجود نداشت. تقریباً تئاتر در همه‌ی نقاط آمریکا محدود به گروههای کوچك و سیار نمایشی بود، اما بلافاصله پس از اشغال قلمروهای جدید بحرانهای مالی کاسته شد و افزایش جمعیت در شرق گشایشی در کار تئاترهای حرفه‌ای فراهم آورد. پس از اسکان تئاترهای معتبر در شرق، بازیگرانی که در مراکز مهم تئاتری موفقیتی به دست نیاورده بودند فرصتی یافتند تا هنر خود را در غرب امریکا عرضه کنند. غالب شرکتهای سیار به هر شهری که می‌رفتند تئاتری موقتی در آنجا برپا می‌کردند. در دهه‌ی ۱۸۳۰ نوع تازه‌ای از تئاتر به نام قایقِ نمایش(۲۳۰) ابداع شد. اگر چه گروههای آمریکایی مدت درازی با قایق سفر می‌کردند، اما تا سال ۱۸۳۱ هرگز به فکر ساختن تئاتر شناور نبودند، تا آن که ویلیام چاپمن(۲۳۱) (۱۷۶۴ ـ ۱۸۳۹) بازیگر انگلیسی، که در ۱۸۲۷ به آمریکا آمده بود، یك قایق مسطح بی‌موتور را تبدیل به تئاتر کرد. این قایق در جهت مسیر آب از پیتسبورگ به نیو اورلئان حرکت می‌کرد و به اجرای نمایش می‌پرداخت. متأسفانه این قایقها پس از رسیدن به مقصد دیگر نمی‌توانستند برگردند چون موتور نداشتند، اما در ۱۸۳۶ قایق موتورداری را به تئاتر تبدیل کردند که می‌توانست در جهت مخالف نیز حرکت کند. قایقهای نمایشی بسیار عملی بودند و شرکتهای نمایشی را قادر می‌ساختند تا تئاتر مجهزی را به هر جا که رودخانه‌ی بزرگی داشت ببرند. این نمایشهای آبی به واسطه‌ی جنگ داخلی متوقف شدند، اما بلافاصله پس از جنگ دوباره به کار افتادند. تعدادی از مجللترین «قصرهای شناور»(۲۳۲)



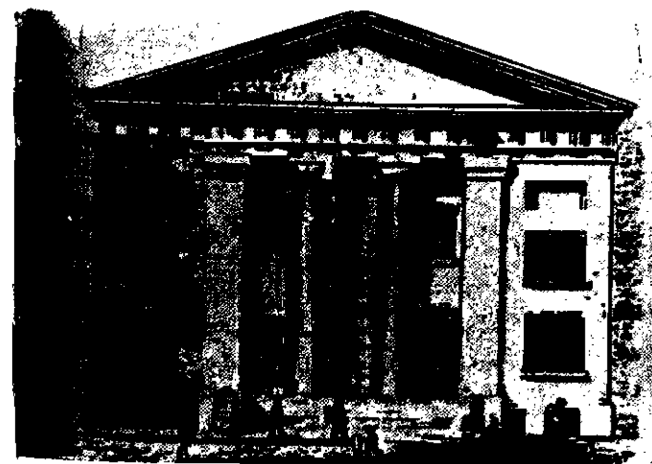
تصویر ۶۶.۱۴. (ه) قصر شناور یوجین رابینسن که در آن یك موزه، یك نمایشگاه حیوانات، و یك تالار اپرا برپا بود.

توسط ا. ب. فرنـچ[۴۲۳]، ای. ا. پرایس، و ا. ا. آیزنبـارت[۴۲۴]، ساختـه شد که بیـن ۱۸۷۵ تا ۱۹۰۰ رودخانه‌ها را تسخیر کرده بودند. قایقهای نمایشی تا سال ۱۹۲۵ بی‌وقفه به‌اجرای نمایش ادامه دادند و پس از آن به صورت اشیایی عتیقه درآمدند.

در دورانی که پیشگامان[۴۲۵] تئاتر در غرب آمریکا مستقر می‌شدند، تئاتر شهرهـای شرقـی راه تحـول می‌پیمود. جمعیت نیویورك از ۶۰,۰۰۰ نفر در ۱۸۰۰ به ۳۱۲,۷۱۰ نفر در سال ۱۸۴۰ رسیـد، و جمعیت فیلادلفیا در همین مدت از ۴۱,۰۰۰نفر به ۹۳,۶۶۵نفر رسید. علت اصلی‌ی این افزایش جمعیت صنعتی شدن آمریکا پس از ۱۸۲۰ بود.

تقاضا برای سرگرمی با رشد درآمدها افـزایش یافت، و به این تقاضا به شیوه‌های گوناگونی پاسخ داده می‌شد: تئاترهایی که نمایشهای هیجان‌انگیز می‌دادنـد وسیعتر شدنـد. چسـت نات استریت که در آغـاز گنجایش ۱۲۰۰ نفر را داشت، در سال ۱۸۰۵ تجدید ساختمان شد و گنجایش ۲۰۰۰نفر را یافت. تئاتر پارك نیویورك در سال ۱۸۰۷ بزرگتر شد تا بتواند ۲۳۷۲نفر را در خود جای دهـد. در سال ۱۸۲۰ هر دو تئاتـر سوختند، و پس از تجدید بنـا هر دو بیـن ۲۰۰۰ تا ۲۵۰۰نفر گنجایش داشتند. تئاتر باوری[۴۲۶] در ۱۸۲۶ در نیویورك ساخته شد و ۳۰۰۰ صندلی داشت. بعلاوه بر تعداد نمایشهای هفتگی افزوده شد. در ۱۸۲۰ تئاتر پارك هفتـه‌یی شش نمـایش اجـرا می‌کرد که توسط چسـت نات استریت سنت‌گذاری شده بود. تئاترهای دیگر نیز از آن دو پیروی کردند.

در این مدت شرکتهای تازه‌ای تشکیل شدند. در ۱۸۲۵ حدود بیست گروه نمایشی‌ی مستقر در آمریکا وجود داشت، و این تعداد در ۱۸۵۰ به حدود ۳۵ رسید. بعلاوه تئاترهای سیّار بسیـار زیـاد شد. در شهرهـای بزرگ در شرق آمریکا گسترش تئاتر از الگوی معینی پیروی می‌کرد. معمولاً تئاترهای بزرگ ابتدا یك محل دیگر به عنوان آمفی تئاتر یا سیرك می‌ساختند، که در آغاز به‌طور متناوب نمـایشهای سرگرمی اجرا می‌کرد، و رفته‌رفته این محل به یك تئاتر کامل با برنامه‌های



تصویر ۶۷.۱۴. (*) تئاتر باوری در نیویورك.



تصویر ۶۸.۱۴. نمایشی در تئاتر پارك، نیویورك، در ۱۸۲۲. چارلز ماتیوز پسر و اِلِن جانسُن در صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی آقای تونسُن دیده می‌شوند انجمن تاریخدانان نیویورك.

فصلی تبدیل می‌گشت. دومین تئاتر نیویورك در ۱۸۱۲ با تبدیل یك سیرك به تئاتر الیمپیك[۴۲۷] (که بعدها به تئاتر آنتونی استریت[۴۲۸]، و سپس به تئاتر پاویلیون[۴۲۹] تغییر نام داد) به وجود آمد. در دهـه‌ی ۱۸۳۰ شهـر نیویورك چهار تئاتر داشت که به‌طور منظم نمـایش می‌دادند، و پس از آن بسرعت تعداد آنهـا افـزایش یافت. به رغم رقابتهای شدید، تئاتر پارك توانسـت برتری‌ی خود را حفظ کند. در ۱۸۱۵ استفن پرایس و ادمونـد سیمپسُـن[۴۳۰] (۱۷۸۴ ـ ۱۸۴۸)، بازیـگر انگلیسی که در ۱۸۰۹ به نیویورك آمده بود، مدیریت تئاتر پارك را بر عهده گرفتند؛ پس از ۱۸۴۰ سیمپسُن ان را به تنهایی اداره می‌کرد، و تا سال ۱۸۴۸، هنگامی که تئاتر دچار آتش‌سوزی شد، در این مقام ماند. از آن پس تئاتر پارك برتری خود را در نیویورك از دست داد.

یکی از رقبای بلندپرواز تئاتر پارك تئاتر باوری بودکه به هنگام گشایش در ۱۸۲۶ بزرگترین تئاتر آمریکا بشمار می‌رفت. برنامه‌های تئاتر باوری را ملودرامهای خشن و خونریـز تشکیـل می‌دادند، از اینـرو ایـن تئاتـر به «قصابخانه» مشهور شده بود. هنگامی که تئاتر باوری در ۱۸۴۵ تجدید بنا شد ۴۰۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد.

همین الگو را در فیلادلفیا نیز می‌توان سـراغ کرد.

در ۱۸۱۲ یك سیرك قدیمی آغاز به نمایش سرگرمیهای دراماتیك کرد، و تئاتر والنات استریت[۲۲۱] نام گرفت. در ۱۸۲۸ تئاتر دیگری به نام آرچ استریت[۲۲۲] ساخته شد، و رقابتی سه جانبه بر سر برتری، هر سه را ضعیف کرد. ویلیام وود، که در ۱۸۲۶ تئاتر چست نات را ترك کرده بود، مدیریت تئاتر آرچ استریت را بر عهده گرفت، اما پیش از پایان فصلِ ۱۸۲۸ ـ ۱۸۲۹ به همراه شریك قبلی‌اش در تئاتر چست نات استریت، یعنی وارِن، ورشکست شد. هر دو از کار کناره‌گیری کردند. به هر حال پس از سال ۱۸۲۸ همواره سه تئاتر در فیلادلفیا فعال بودند. در دهه‌ی ۱۸۳۰ تئاتر آرچ استریت از تئاتر چست نات استریت پیش افتاد، و پس از ۱۸۵۰ تئاتر والنات استریت صاحب نام شد. در سال ۱۸۵۵ تئاتر چست نات استریت تعطیل شد.

در بوستن، تئاتر فدرال استریت در سال ۱۸۲۷ رقیبی به نام تئاتر تِرمونت استریت[۲۲۳] یافت. در سال ۱۸۲۹ هر دو شرکت ادغام شدند، اما در سال ۱۸۳۲ با گشایش تئاتر ملی[۲۲۴] (نشنال) رقیب دیگری سر برآورد. پس از آن بوستن همواره بیش از یك تئاتر داشت، اما مهمترین تئاتر بوستن تئاتری متعلق به موزه‌ی شهر بوستن بود. تئاتر موزه‌ی[۲۲۵] بوستن در ۱۸۴۱ به عنوان نمایشگاهی فرعی در کنار موزه گشایش یافت. در این نمایشگاه تالاری را به‌موسیقی و سرگرمیهای کوتاه اختصاص دادند. در ۱۸۴۶ پس از موفقیت عظیم نمایشنامه‌ی مست[۲۲۶] (۱۸۴۴)، ملودرامی که توسط مدیر شرکت ویلیام هـ. اسمیت[۲۲۷] (۱۸۰۶ ـ ۱۸۷۲) نوشته شده بود، یك تئاتر واقعی در آنجا ساخته شد. این تئاتر تا ۱۸۹۳ بهترین تئاتر آمریکایی شناخته می‌شد.

در دوران بحران اقتصادی‌ی آمریکا بسیاری از تئاترها ورشکسته شدند، زیرا تعداد آنها بسیار زیاد شده بود و رقابت را مشکل می‌ساخت، از اینرو شیوه‌ی مدیریت تغییر کرد. جدال برای جلب تماشاگر بیشتر به صورتهای مختلفی خودنمایی کرد. شاید مهمترین نوع رقابت استفاده‌ی روزافزون از ستارگان میهمان بود که پس از سفرِ ادموند کین به آمریکا در ۱۸۲۰ ـ ۱۸۲۱ آغاز شده بود. کین که در آن زمان بهترین بازیگر جهانِ انگلیسی زبان شناخته می‌شد سرمشق شد، و از آن پس ستارگان دیگر به راحتی رضایت می‌دادند از اقیانوس اطلس عبور کنند و به آمریکا بیایند. پس از ۱۸۲۰ پرایس وقت زیادی را در لندن صرف می‌کرد تا گروهی از بازیگران ممتاز انگلیسی را به آمریکا دعوت کند. سفر ستارگان تئاتر به آمریکا روز به روز بیشتر شد. چارلز ماتیوز ارشد در ۱۸۲۲ و دوباره در ۱۸۳۳ ـ ۱۸۳۵، مك ردی در ۱۸۲۶ ـ ۱۸۲۷، و دوباره در ۱۸۴۳ ـ ۱۸۴۵ و ۱۸۴۹، چارلز کین در ۱۸۳۰، ۱۸۳۹، و۱۸۴۵ ـ ۱۸۴۷، چارلز و فنی کِمبِل در ۱۸۳۲ ـ ۱۸۳۴، خانم وستریس و چارلز ماتیوز جوان در ۱۸۳۸، برای نمایش به آمریکا سفر کردند. این سفرها در آغاز محدود به سواحل اقیانوس اطلس بود، اما با تحول یافتنِ وسایل ایاب و ذهاب ستارگان تئاتر تا نیواورلئان و رود میسی‌سی‌پی پیش رفتند.

در آغاز سفر ستارگان مهم اروپایی شرکتهای آمریکایی را به رقابت وا می‌داشت، و آنها می‌کوشیدند سطح کار خود را ارتقا دهند. اما پس از ۱۸۳۰ هنگامی که بستن قرارداد با ستارگان مشهور تئاتر منزلتی برای تئاترها شمرده شد بازیگران درجه‌ی دوم به نمایشهای سیار روی آوردند، و برای نمایش به

شهرهای دورافتاده و شهرستانها کشیده شدند. سرانجام معدودی از بازیگران خوب آمریکایی نیز رضایت دادند که در گروههای محلی مستقر شوند. وجود ستارگان نه تنها کمکی به بازیگران آمریکایی نمی‌کرد بلکه موجب رکود کیفیت کار آنها می‌شد، زیرا ستارگان بسیار دیر بر سر تمرینها می‌آمدند، و تنها نقشها و شیوه‌هایی را اختیار می‌کردند که در آن ماهرتر بودند، و عملاً بازیگران نقش اولِ محلی را مجبور به ایفای نقشهای دوم می‌کردند. ستارگان غالباً دستمزدهای کلان و سود ویژه طلب می‌کردند، و مدیران تئاترهای آمریکایی در حقیقت سودی از سفر آنها حاصل نمی‌کردند. با این حال مدیران آمریکایی بشدت در دام این ستارگان افتادند، زیرا تماشاگران آمریکایی تنها در صورتی به دیدن نمایشی می‌رفتند که چیز تازه‌ای در آن عرضه شود. این خسران بلافاصله آشکار نشد، و شرکتهای مستقرِ محلی بتدریج نادیده گرفته شدند.

تلاش برای بقا در برنامه‌ی مجموعه‌های نمایشی نیز منعکس شد. میان پرده‌ها تنوع و تعدد فراوان یافتند، نوآوریها (از جمله کودکان بازیگر، حیوانات، و اجراکنندگان تخصصی[۲۲۸]) رو به فزونی گذاشتند، و ملودرامها و شکلهای فرعی‌ی تئاتر بخش اصلی‌ی مجموعه‌ها را تشکیل دادند. اگر چه این وضع تفاوت چندانی با تئاتر انگلیسی نداشت، اما دمدمی مزاجی و زیاده‌طلبی‌ی تماشاگران آمریکایی نسبت به نمایشنامه‌ها و بازیگران بیگانه وضع را پیچیده‌تر از انگلستان می‌کرد. هنگامی که آمریکاییها، بویژه پس از جنگ ۱۸۱۲، هویت ملی‌ی خود را بازیافتند توده‌ی تماشاگر نسبت به هر چیز بیگانه مشکوك شد، در حالی که طبقات تحصیلکرده و گروههای با فرهنگ‌تر برای ساختن استانده‌های خود چشم به اروپا داشتند و استعدادهای موجود در کشور خود را با نگاهی تحقیرآمیز می‌نگریستند. سرانجام پس از ۱۸۱۵ درام‌نویسان و اجراکنندگان آمریکایی بتدریج مورد توجه قرار گرفتند. این هنرمندان معمولاً پیش از آن که مورد تأیید منتقدان قرار گیرند از جانب توده‌ی تماشاگر پذیرفته می‌شدند. این پذیرش پس از ۱۸۳۰ افزایش یافت، و آن هنگامی بود که «دموکراسی‌ی جکسُنی[۲۲۹]» مردم آمریکا را نسبت به سلیقه و سرنوشت مردم عادی و نهادهای ملی مطمئن ساخت.

تا حدود سال ۱۸۳۰ غالب بازیگران اصلی و غیر اصلی در انگلستان زاده شده بودند و در آنجا آموزش دیده بودند. بازیگر عمده‌ی این نسل تا سال ۱۸۲۵ کوپر بود، اما پس از پیروزی سبك کین، سبك «کلاسیكِ» کوپر دیگر خواهانی نداشت.

شاید مهمترین پیرو مکتب تازه جونیوس بروتوس بوث[۲۵۰] (۱۷۹۶ ـ ۱۸۵۲) باشد. بوث از سال ۱۸۱۳ بازیگری را آغاز کرد، و در ۱۸۲۱ به آمریکا آمد و تا پایان عمر در آنجا ماند. اگر چه گاه مدت کوتاهی مدیریت تئاتر را بر عهده می‌گرفت اما اساساً بازیگری سیار بود، و جزء نخستین بازیگرانی بود که به دره‌ی میسی‌سی‌پی رفت، و نخستین بازیگری بود که در کالیفرنیا نمایش داد. گاه گفته می‌شود که او بیش از هر بازیگر آمریکایی‌ی دیگری توجه آمریکاییها را به تراژدی جلب کرده است. اما رفتار بی‌مبالاتش او را بازیگری غیر قابل اعتماد می‌نمود، و اثر نفوذش را در مراکز مهم تئاتری می‌کاست. بازیگران انگلیسی‌ی دیگری که در این دوره سهم زیادی در تئاتر آمریکایی

تصویر ۶۹.۱۴. ادوین فورست در نقش ویرجینیوس. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل. دانشگاه تگزاس، آوستین.



داشته‌اند ماری آن داف[۲۵۱] (۱۷۹۴ ـ ۱۸۵۷)، و خانواده‌ی والاك‌ها بوده‌اند. وقتی ماری آن داف در ۱۸۱۰ به آمریکا آمد تجربه و شناخت اندکی در تئاتر داشت، اما در سال ۱۸۱۸ بازیگر مهمی بشمار می‌رفت. ادموند کین، فورِست، و کوپر همه بر این عقیده بودند که او بزرگترین زن بازیگر تراژدی در دوران خود است، و کین مدعی بود که او بر همه‌ی بازیگران زن در تئاترهای انگلستان برتری دارد. هنری جی. والاك[۲۵۲] (۱۷۹۰ ـ ۱۸۷۰)، و جیمز والاك[۲۵۳] (۱۷۹۱ ـ ۱۸۶۴) بازیگران سبك کِمبِل، پس از ۱۸۱۸، اوقات خود را بین انگلستان و آمریکا تقسیم کردند و به عنوان بازیگر و مدیر گروه هر دو درخشیدند.

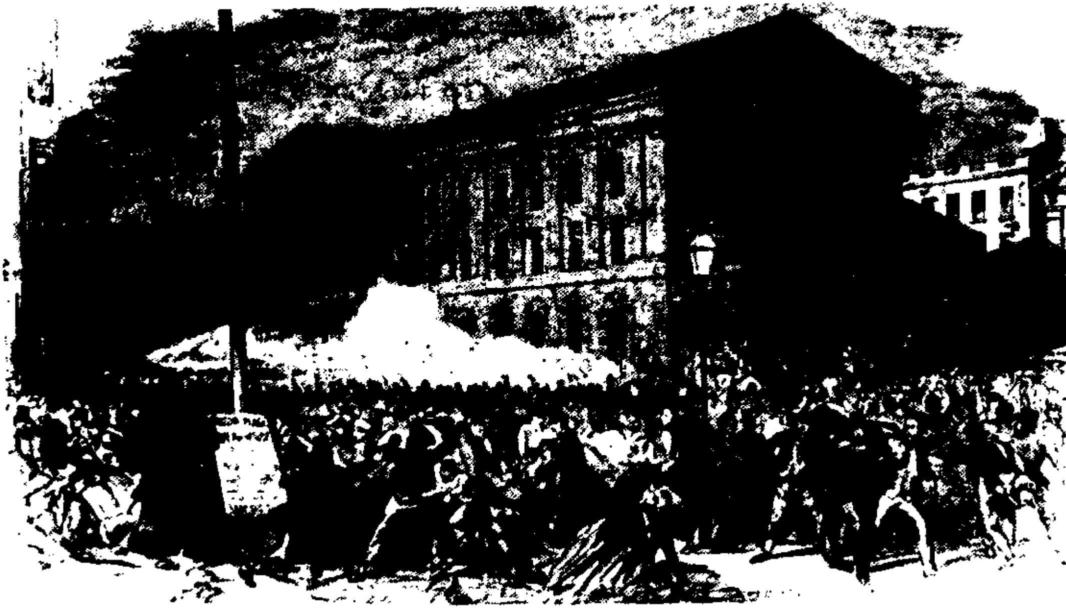
اگر چه تا این زمان بازیگران آمریکایی‌الاصل فراوان بودند، اما ادوین فورست[۲۵۴] (۱۸۰۶ ـ ۱۸۷۲) نخستین بازیگر آمریکایی است که به شهرتی پایدار رسید. او از سن چهارده سالگی به صحنه رفت و بسیاری از تجربیات اولیه‌ی خود را در گروههای پیشاهنگ غرب کسب کرد. در نیویورك نخست در سال ۱۸۲۶ به صحنه رفت و تا سال ۱۸۲۸ یکی از جاذبه‌های اصلی‌ی تئاتر باوِری محسوب می‌شد، و از آن پس او را ستاره‌ی آمریکایی می‌شناختند. پس از بلوایی که در ۱۸۴۹ در تئاتر آستور پلیس بر علیه مك

ردی برپا کرد، و پس از جدایی شورانگیزی که با همسرش داشت محبوبیت او کاسته شد، و بعد از ۱۸۵۲ بندرت در نمایشی شرکت می‌کرد. او در ۱۸۷۲ بازنشسته شد.

فورِست در بازیگری سبکی را پایه‌گذاری کرد که سبك «جسمی[۲۵۵]» یا «پهلوانی[۲۵۶]» خوانده می‌شود. او اندامی درشت و صدایی پرتوان داشت و سبك درونی‌ی کمبل و مك ردی را نمی‌پسندید. بازیهای پهلوانانه و آزادش او را ستاره‌ی محبوب تئاتر دوستان عامی ساخته بود، و تنها تحسینهای بخیلانه‌ای از تماشاگران تحصیلکرده دریافت می‌کرد. معاصران او در نمایشهای پرماجرا و پهلوانی تلاش زیادی برای رقابت با او به کار می‌بردند، اما فورست همواره پرهیبت‌تر از آنان بود.

نخستین زن بازیگر آمریکایی که شهرت جهانی کسب کرد شارلُت کوشمَن[۲۵۷] (۱۸۱۶ ـ ۱۸۷۶) نام داشت. او در آغاز خواننده‌ی اپرا بود، اما هنگامی که صدایش را از دست داد به تئاتر روی آورد. پس از مدتی که در تئاتر پارك در نقشهای فرعی ظاهر شد، از سال ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۰ در تئاترهای فیلادلفیا و نیویورك نقشهای اصلی را بر عهده گرفت. در سال ۱۸۴۳ با مك ردی به صحنه رفت، و تأثیرات زیادی از او گرفت.

تصویر ۷۰.۱۴. (ه) طرحی از بلوای تئاتر آستور پلیس در سال ۱۸۴۹ که میان طرفداران مك ردی و فورست درگرفته بود. برگرفته از کتاب منابع تئاتر از ا. م. ناگلر.



تصویر ۷۱.۱۴. شارلُت کوشمن در نقش مگ مریلیز، از پرده‌ی دوم، صحنه‌ی چهارمِ نمایشنامه‌ی رفتار مردانه از والتر اسکات. خانم کوشمن در این نقش بود که محبوبیت یافت. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

و ویژگیهای او را چنان اخذ کرد که او را «مك ردی‌ی مؤنث» خوانده‌اند. در ۱۸۴۵ به لندن رفت و در آنجا به موفقیت و شهرتی سریع نائل آمد، و بزودی به عنوان بهترین بازیگر زن در نقشهای تراژدی در جهان انگلیسی زبان شناخته شد. کوشمن پس از ۱۸۵۲ کمتر به صحنه می‌رفت، و تنها در مجموعه‌ی نمایشی‌ی محدودی و آنهم در نقشهای لیدی مکبث، ملکه کاترین در هنری هشتم، و مِگ مریلیز در نمایشنامه‌ی گای مَنرِینگ[۲۵۸] (رفتار مردانه) بازی می‌کرد. سبك بازی‌ی شارلُت کوشمَن بی‌شباهت به سبك فورِست نبود، زیرا او نیز در کار خود به قدرت جسمانی و تحرك مداوم تکیه داشت، اما با بیان زیرکانه و رفتار خوددارانه‌اش در میان تماشاگران تحصیلکرده نیز طرفداران زیادی به دست آورده بود. جیمز ا. موردُك[۲۵۹] (۱۸۱۱ ـ ۱۸۹۳) نیز در انگلستان و آمریکا مورد توجه قرار گرفت. او از سال ۱۸۲۹ تا اواخر دهه‌ی ۱۸۵۰ به ایفای نقش پرداخت، و به خاطر کتابی که در فن بیان نوشت و همچنین به خاطر اجراهایش نفوذ قابل ملاحظه‌ای بر دیگران گذاشت.

بین ۱۸۱۵ و ۱۸۵۰ تعدادی از درام‌نویسان آمریکایی شهرت محدودی یافتند. جیمز نلسُن بارکر[۲۶۰] (۱۷۸۴ ـ ۱۸۵۸) ده نمایشنامه نوشت که پنج تای آنها به دست ما رسیده است. نخستین نمایشنامه‌ای که از او اجرا شد اشکها و لبخندها[۲۶۱] (۱۸۰۷) نام داشت. این نمایشنامه در ردیف کمدی رفتارها[۲۶۲] بود و به نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل شباهت

Broadway Theatre

MR. FORREST

The American Tragedian,

HAMLET

DIAMOND CUT DIAMOND

Wednesday Evening, March 30th, 1853

HAMLET

PRINCE OF DENMARK.

تصویر ۷۲.۱۴. (●) بروشور نمایش هملت که ادوین فورست در آن نقش هملت را ایفا می‌کرد.

داشت، و در انجمن فیلادلفیا اجرا شد. نمایشنامه‌ی دختر رییس سرخپوستها[۲۶۳] (۱۸۰۸) از بارکر درامی رمانتیك در باره‌ی پوکُهانتس دختر رییس یکی از قبایل سرخپوست، و نخستین نمایشنامه‌ی سرخپوستی بود که به روی صحنه رفت. بهترین نمایشنامه‌ی بارکر خرافات[۲۶۴] (۱۸۲۴) نام دارد، و موضوع آن جادوگری در نیوانگلند است. مُردِکای مانوئل نواه[۲۶۵] (۱۷۸۵ ـ ۱۸۵۲) یکی دیگر از درام‌نویسان اولیه‌ی آمریکایی تعدادی نمایشنامه‌ی میهنی نوشت که آن زن می‌توانست سرباز باشد[۲۶۶] (۱۸۱۹)، محاصره‌ی تریپولی[۲۶۷] (۱۸۲۰)، و ماریون یا قهرمان دریاچه‌ی جورج[۲۶۸] (۱۸۲۱) از آن جمله‌اند. نمایشنامه‌های نواه ساده نوشته شده‌اند، و تا حد زیادی وابسته به صحنه‌های تماشایی و پرتحرك‌اند. ریچارد پِن اسمیت[۲۶۹] (۱۷۹۹ ـ ۱۸۵۴) بیست نمایشنامه نوشت که پانزده تای آنها اجرا شدند. آثار او متنوعند، و از فارس تا تراژدی‌ی رمانتیك را در بر می‌گیرند. اگرچه غالب آثار کمدی‌ی او اقتباس از منابع فرانسوی هستند، اما تعدادی از آثار جدی‌ی او از جمله ویلیام پِن[۲۷۰] (۱۸۲۹)، و هشتم ژانویه[۲۷۱] (۱۸۲۹) مایه‌های آمریکایی دارند. ساموئل وود ورث[۲۷۲] (۱۷۸۵ ـ ۱۸۴۲) تعدادی درام بومی مثل نمایشنامه‌ی کردار نبوغ‌آمیز[۲۷۳] (۱۸۲۲) و فرزند یك بیوه[۲۷۴] (۱۸۲۵) نوشته است، اما امروزه او را به خاطر نمایشنامه‌ی گل سرخ جنگل[۲۷۵] (۱۸۲۵) به یاد می‌آورند، که در آن شخصیت محبوبِ یانکی، جاناتان کشاورز، معرفی شده است.





ادوین فورست پس از ۱۸۲۸ برای نمایشنامه‌هایی که توسط درام‌نویسان آمریکایی نوشته می‌شدند جایزه‌یی تعیین کرد. مهمترین درام‌نویسانی که برای فورست نمایشنامه نوشتند بیرد و استون بودند. رابرت مونتگُمری بیرد[۲۷۶] (۱۸۰۶ ـ ۱۸۵۴) کار خود را از ۱۸۲۷ آغاز کرد، و نخستین نمایشنامه‌ی آمریکایی را با رنگهای محلی و زندگیِ طبقات پایین به نام آیینه‌ی شهر[۲۷۷] نوشت. او نمایشنامه‌های دیگری نوشت که فورست با اجرای آنها به شهرت رسید، و تا پایان عمر هنریش آنها را اجرا کرد. مهمترین این نمایشنامه‌ها گلادیاتور[۲۷۸] (۱۸۳۱)، اورا لوسا[۲۷۹] (۱۸۳۲)، و دلال بوگوتا[۲۸۰] (۱۸۳۴) بودند. جان آگوستوس استون[۲۸۱] (۱۸۰۱ ـ ۱۸۳۴) به خاطر نمایشنامه‌ی مِتامورا[۲۸۲] (۱۸۲۹) در یاد مانده است. این نمایشنامه در باره‌ی سرخپوست اصیلی است که سرکرده‌ی یك قبیله است. فورست این نمایشنامه را در سراسر فعالیت تئاتری خود اجرا می‌کرد. درام‌نویسان دیگری که به فورست به آنها علاقه داشت عبارتند از رابرت ت. کُنراد[۲۸۳] (۱۸۲۴ ـ ۱۸۷۱) با نمایشنامه‌ی جك کید[۲۸۴] (۱۸۳۵)، و جورج هـ. میلز[۲۸۵] (۱۸۲۴ ـ ۱۸۷۱) با نمایشنامه‌ی دِسوتو[۲۸۶] (۱۸۵۲).

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ تعداد نمایشنامه‌های آمریکایی در مجموعه‌های نمایشی از ۲ به ۱۵ درصد رسید. همچون کشورهای دیگر، در آمریکا نیز ملودرام مهمترین شکل نمایشی در این دوره بوده است. تأکید اصلیِ این نمایشها بر داستانهای هیجان‌انگیز، تمهیدات بصریِ جالب، و وعظهای اخلاقی بود که برای تماشاگران عامی که روز به روز بر تعدادشان افزوده می‌شد بسیار جذاب بودند. این نمایشها همچنین بهانه‌ای بودند تا مسائل روز را (مثل برده‌داری، حقوق کارگران، و زندگیِ محلات فقیر نشین) مورد توجه قرار دهند. از اینرو به رغم ساده بینی فراوان، این آثار اوضاع زمان خود را منعکس می‌کردند، و پایانهای خوشِ این نمایشنامه‌ها به

تصویر ۷۳.۱۴. چارلز ماتیوز در نقشهای مختلفی در نمایشنامه‌ی میهمانیها از سلسله‌ی «در میان خانواده‌ها». از کتاب خاطرات چارلز جیمز ماتیوز، جلد سوم، (۱۸۴۲).



تصویر ۷۴.۱۴. جورج هندل هیل یکی از بازیگران تخصصی، در نقش یانکی در دهه‌ی ۱۸۳۰ و دهه‌ی ۱۸۴۰. در این تصویر او را در نقش یانکی پادو می‌بینیم. برگرفته از یك گراوور مسی، چاپ ۱۸۳۸.

تماشاگران خود نوید می‌دادند تا ایمان خود را به عدالت و دموکراسی حفظ کنند.

نمایشنامه‌های آمریکایی در اوائل سده‌ی نوزدهم دو نوع نمایش ملی را رواج دادند: درامهای سرخپوستی، و درامهای مربوط به تیپ یانکی. در درامهای نوع اول با سرخپوستان همدردی می‌شد. این آثار از سُنّت رمانتیك «وحشیِ اصیل[۲۸۷]» پیروی می‌کردند، و موجب پیدایش نقشهای پر قدرتی برای بازیگران جدی شدند. سرخپوستها از سال ۱۷۶۶ با نمایشنامه‌ی پونتیچ[۲۸۸] نوشته‌ی رابرت راجرز[۲۸۹] در درامهای آمریکایی راه یافته بودند. بارکر با نمایشنامه‌ی دختر رییس سرخپوستها طرحی را ابداع کرد که پس از آن الگو شد. درام سرخپوستی با نمایشنامه‌ی رسالت سرخپوستی[۲۹۰] (۱۸۲۷)، و پوکهانتس[۲۹۱] (۱۸۳۰) نوشته‌ی جورج واشینگتن پارك کوستیس[۲۹۲] (۱۷۸۱ ـ ۱۸۵۷) صاحب حیثیتی شد. بین سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۶۰ بیش از پنجاه نمایشنامه‌ی سرخپوستی در آمریکا اجرا شد که بسیاری از آنها را فورست به صحنه برد. این درامها با اجرای نمایشنامه‌ای هجوآمیز (بورلسك) به نام پو ـ کا ـ هُن ـ تاس[۲۹۳] (۱۸۵۵) نوشته‌ی جان بروگام[۲۹۴] لطمه‌ی شدیدی خوردند، اما سنت «وحشیِ اصیل» تا ۱۸۷۰ ادامه یافت.

شخصیت یانکی از نقشهای مورد علاقه‌ی بازیگران کمدی یا اجرا کنندگان «تخصصی» بود، گو اینکه پیش از آن، هنگامی که نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل[۲۹۵] (۱۷۸۷) اجراشد، این شخصیت در بسیاری از نمایشنامه‌ها دیده می‌شد. فکر قراردادن او به عنوان تیپ ـ شخصیت مرکزی از نمایشنامه‌ی سفری به آمریکا[۲۹۶] (۱۸۲۴) نوشته‌ی چارلز ماتیوز سرچشمه گرفت. او در این اثر بسیاری از تیپهای آمریکایی را به باد تمسخر گرفته بود (ماتیوز با یك سلسله نمایش به نام «در میان خانواده‌ها[۲۹۷]» نقش زیادی در پیدایش اجرا کنندگان «تخصصی» داشته است). پس از ۱۸۲۵

شخصیت یانکی یکی از تیپهای محبوب آمریکایی شد، و تعدادی اجرا کننده‌ی «تخصصی» را به شهرت رساند[۴۹۸]. یانکی نمونه‌ی یك آمریکایی‌ی عامی بود. او که ظاهراً مردی ساده و ساده‌دل می‌نمود، حامی‌ی اصول دموکراتیك و دشمن سرسخت ریاکاری و شخصیتهای ساختگی بود. اولین بازیگر مهم نقش یانکی جیمز هـ. هَکت[۴۹۹] (۱۸۰۰ ـ ۱۸۷۱) نام داشت که در نمایشنامه‌ی جاناتان در انگلستان[۵۰۰] (۱۸۲۸) شخصیتی‌حاضر جواب را معرفی کرد. هکت در ۱۸۳۶ ایفای نقش یانکی را کنار گذاشت، اما کارِ درخشان خود را به عنوان بازیگر و مدیر تئاتر ادامه داد. او را به خاطر ایفای نقش فالستاف بسیار ستوده‌اند. هکت جانشینی به نام جورج هندل هیل[۵۰۱] (۱۸۰۹ ـ ۱۸۴۹) یافت که در ۱۸۳۲ او را بهترین متخصص نقش یانکی (یانکی پوش) می‌شناختند. هیل علاوه بر نقشهای تخصصی در برنامه‌های تك گویی و نکته‌پرانی[۵۰۲]، درامهای کامل نیز اجرا می‌کرد، از جمله نمایشنامه‌های پسرکی از کوهستان سبز[۵۰۳] (۱۸۳۳) و وکیل مردم[۵۰۴] (۱۸۳۹) نوشته‌ی جی. س. جونز[۵۰۵]. شخصیت یانکی در دست هیل به شخصیتی احساساتی و دوست داشتنی تبدیل شد. دان ماربل[۵۰۶] (۱۸۱۰ ـ ۱۸۴۹) پس از سال ۱۸۳۶ با ایفای نقش سام پچ[۵۰۷] به شهرت رسید. سام پچ نیز تیپ ـ شخصیتی آمریکایی، اما عامتر از یانکی بود. پس از مرگ هیل و ماربل جوشوا سیلسبی[۵۰۸] (۱۸۱۳ ـ ۱۸۵۵) استاد نقش یانکی شد، و آن را دوباره به سوی لطیفه‌گوییهای عجیب و غریب سوق داد. از آخرین بازیگران تخصصی در آمریکا جان ای. اُونز (۱۸۲۳ ـ ۱۸۸۶) را می‌توان نام برد که از همه مشهورتر بود.

بدون تردید تیپ ـ شخصیت یانکی، که بین ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ درخشید، از مهمترین نقشهای آمریکایی بود، زیرا کمدی‌ی آمریکایی توسط این تیپ به وجود آمد.

یکی دیگر از تیپ ـ شخصیتهای مهم در درام آمریکایی نقش سیاه بود که بعدها تخصصی شد. این تیپ در آغاز نوکری وفادار یا کاریکاتوری بامزه بود، اما از حدود سال ۱۸۲۸ محبوبیت آن رو به افزایش گذاشت. در این هنگام تامس د. رایس[۵۰۹] (۱۸۰۸ ـ ۱۸۶۰) تیپ «جیم‌کراو[۵۱۰]» را به عنوان شخصیتی آوازه خوان و رقصگر معرفی کرد. رایس در این نقش بزودی ستاره‌ی محبوبی شد و بازیگرانی چون بارنی ویلیامز[۵۱۱]، جك دایموند[۵۱۲]، بارنی بِرنز[۵۱۳]، و باب فارل[۵۱۴] به تقلید او پرداختند. موفقیت رایس همچنین موجب پیدایش نمایش مینسترل[۵۱۵] گردید. رایس در حدود سال ۱۸۳۳ نمایش «اپراهای اتیوپی[۵۱۶]» را آغاز کرد و مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود را گسترش داد. دان اِمِت[۵۱۷] (۱۸۱۵ ـ ۱۹۰۴) از سال ۱۸۴۳ بر اساس این اپرا یك نمایش سرگرمی‌ی کامل به نام «ویرجینیا مینسترل[۵۱۸]» تنظیم کرد، و در ۱۸۴۶ نمایش مینسترل توسط ای. پ. کریستی[۵۱۹] (۱۸۱۵ ـ ۱۸۶۲) شکل مشخص خود را یافت.

نمایش مینسترل از دو قسمت تشکیل می‌شد. در قسمت اول اجراکنندگان نیمدایره‌ای تشکیل می‌دادند، چنان که در یك سر نیمدایره نوازنده‌ی دایره زنگی، و در سر دیگر آن نوازنده‌ی «قاشقك» می‌ایستاد. این دو نفر بعدها به نام تامبو[۵۲۰] و بون[۵۲۱] نامیده شدند. کسی که در وسط ایستاده بود رهبر این بازی و پاسخ دهنده نامیده می‌شد. رهبر با نوازندگان دو طرف خود لطیفه رد و بدل می‌کرد. قسمت دوم یا «اولیو[۵۲۲]» را بازیگران



تصویر ۷۵.۱۴. تامس د. رایس در نقش جیم کراو. برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، مجموعه‌ی هنرهای نمایشی‌هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

متخصص و خوانندگان تشکیل می‌دادند. نمایش مینسترل (مینسترل شو) بین سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ به اوج محبوبیت خود رسید، و شرکتهای نمایش دهنده‌ی آن پس از ۱۸۷۰ به شرکتهای بزرگی تبدیل شدند که بعضی از آنها بیش از ۱۰۰ اجرا کننده در اختیار داشتند. با این حال بعداً محبوبیت این نمایش کاهش یافت، و در ۱۸۹۶ تنها ده شرکت نمایشی از این دست برجا ماند. در ۱۹۱۹ تنها سه شرکت از این نوع در آمریکا وجود داشتند، و از آن پس تماشاگران تنها از روی کنجکاوی به دیدن آنها می‌رفتند.

به رغم وجود کاریکاتورهای سیاه در سنتهای نمایشی‌ی آمریکا، سیاهپوستان آمریکایی توانستند جای پایی در نمایشهای جدی‌ی اوایل سده‌ی نوزدهم باز کنند. در ۱۸۲۱ نخستین شرکت بازیگران سیاه‌پوست توسط جیمز براون[۵۲۳] در نیویورك تشکیل شد که هر از گاه نمایشهایی در «بیشه‌ی آفریقایی[۵۲۴]» (که یك قهوه خانه بود) و بعدها در تئاترها اجرا می‌کرد. مجموعه‌ی نمایشی‌ی این شرکت را آثاری چون ریچارد سوم، اتللو، و درامهایی از این قبیل تشکیل می‌دادند و ستاره‌یی چون جیمز هِوُلت[۵۲۵]، یکی از بومیهای سرخپوست غرب آمریکا، در آن بازی می‌کرد. در این مجموعه همچنین نخستین نمایشنامه‌ی آمریکایی از سیاه‌پوستان به نام شاه شاتاوِی[۵۲۶] نوشته‌ی براون اجرا شد. این نمایشنامه در باره‌ی قیام سنت وینسنت[۵۲۷] است. متأسفانه شرکت سیاه‌پوستان چندان مورد آزار سفیدپوستان قرار گرفت که پس از ۱۸۲۳ جای پایی از آن به دست نیامده است.

شرکت آفریقایی میراث پراهمیتی از خود بر جای نهاد، بدین معنی که ایرا آلدریج[۵۲۸] (۱۸۰۷ ـ ۱۸۶۷) بازیگر سیاه‌پوست آمریکایی نخستین



تصویر ۷۶.۱۴. (ه) یك مینسترل آمریکایی در سده‌ی نوزدهم. کتابخانه‌ی دانشگاه آیُوا.

تجربیات خود را در این شرکت به دست آورد. آلدریج چون در آمریکا مورد آزار بود به لندن مهاجرت کرد و در سال ۱۸۲۵ در آنجا به صحنه رفت؛ در عرض چند سال در سراسر انگلستان به عنوان «ستاره‌ی سرشناس، روسیوس آفریقایی» بلند آوازه شد. در ۱۸۵۲ نخستین سفر خود را به عنوان ستاره به اروپا آغاز کرد و چنان محبوبیت و جاذبه‌ای کسب نمود که تصمیم گرفت بقیه‌ی عمر خود را در اروپا زندگی کند. او را به خاطر ایفای نقشهای اتللو، شیلاک، مکبث، و لیر ستایش بسیار کرده‌اند. وی از فرمانروایان پروس، روسیه، و ساکس ـ ماینینگن نشانهای افتخار دریافت کرد. او به هنگام اجرای نمایش در لهستان درگذشت. همه شواهد حاکی از آن است که او یکی از بزرگترین بازیگران زمان خود بود، اما متأسفانه تعصبات نژادی مانع از آن شد که آلدریج توان خود را در زادگاهش به ظهور برساند.

یکی دیگر از تیپهای بومی‌ی آمریکایی، بچه محل(۵۲۹)، در دهه‌ی ۱۸۴۰ مورد توجه قرار گرفت. این تیپ میان توده‌ی تماشاگر آمریکایی محبوبیت ویژه‌ای داشت چرا که از سنخ خود آنان بود. زندگی‌ی پایین شهری از زمانی که پی یرس اگان نمایشنامه‌ی تام و جری، یا زندگی در لندن را نوشت گاه و بیگاه در تئاترها به‌نمایش درمی‌آمد. نمایشنامه‌ی مزبور در دهه‌ی ۱۸۲۰ مورد تقلید قرار گرفت و با نامهای زندگی در فیلادلفیا، زندگی در نیویورك و غیره اقتباس شد. تیپ بچه محل هنگامی مشهور شد که نمایشنامه‌ی نگاهی به نیویورك(۵۳۰) (۱۸۴۸) نوشته‌ی بنجامین بیکر(۵۳۱) به صحنه رفت. در این نمایشنامه داوطلب آتش نشانی(۵۳۲) و مرد خشن اما خوش خلقی به نام موز، بچه‌ی باوری(۵۳۳) به تماشاگران آمریکایی معرفی شد. موفقیت بی‌نظیر این نمایشنامه موجب شد که دنباله پیدا کند (به صورت سریال)، و موز در سفر به شهرهای مختلف با حوادث گوناگونی برخورد کند(۵۳۴). فرانك س. شانفراو(۵۳۵) (۱۸۲۴ ـ ۱۸۸۴) در بخش اعظم کار تئاتری خود این نقش را ایفا می‌کرد. بچه‌ی باوری پس از دهه‌ی ۱۸۶۰ محبوبیت خود را از دست داد. اما در نمایشنامه‌های دیگری در باره‌ی زندگی‌ی شهری به حیات خود ادامه داد.

در دهه‌ی ۱۸۴۰ وجود نویسندگان و بازیگران انگلیسی در آمریکا تازگی‌ی خود را از دست داده بود. در این دوره آناکورا مُوات(۵۳۶) (۱۸۱۹ ـ ۱۸۷۰) در یك کمدی‌ی رفتارها از زندگی‌ی اجتماعی‌ی نیویورك، یعنی نمایشنامه‌ی مُد(۵۳۷) (۱۸۴۵)، به سرعت قبول عام یافت. خانم مُوات که از یك خانواده‌ی ثروتمند

برخاسته بود، حدود ۱۸۴۰، پس از آنکه شوهر نویسنده‌اش سلامتی و ثروت خود را از دست داد، به نویسندگی روی آورد. چون نویسندگی درآمد چندانی نداشت، خانم موات در سال ۱۸۴۵ خود به صحنه رفت. با آن که تجربه‌ای نداشت از همان آغاز یك ستاره شد. موات در نقشهایی چون ژولیت و روزالیند در آمریکا و انگلستان به شهرت رسید، و در ۱۸۵۴ بازنشسته شد.

بین ۱۸۱۵ و ۱۸۵۰ تأکید بر صحنه‌های دیدنی و هیجان‌انگیز در نمایشهای آمریکایی روزافزون بود. بخش اعظم نمایشها در دکورهای موجود در انبار اجرا



تصویر ۷۷.۱۴. (ه) ایرا آلدریج نخستین ستاره‌ی سیاهپوست آمریکایی.



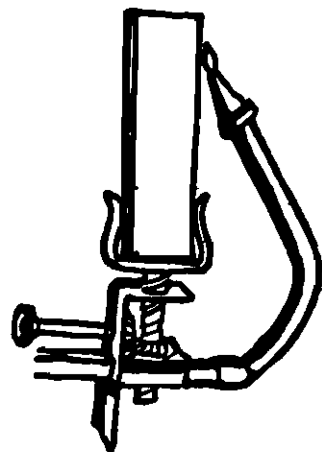
تصویر ۷۸.۱۴. فرانك شانفراو در نقش موز، بسر باوری و داوطلب آتش‌نشانی. این شخصیت از دهه‌ی ۱۸۴۰ تا دهه‌ی ۱۸۶۰ یکی از چهره‌های محبوب صحنه‌های آمریکایی بود. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، آوستین.

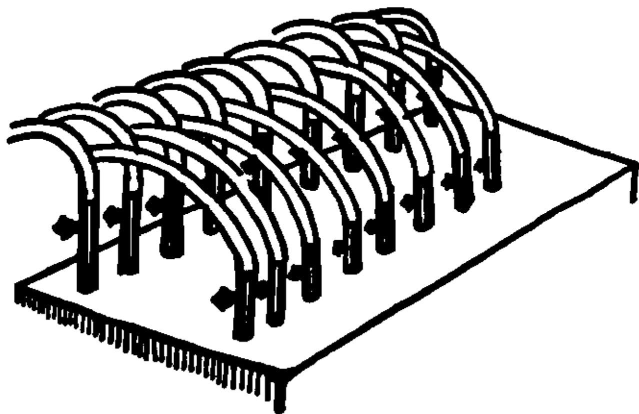
می‌شدند، اما گاه پس زمینه‌های مجلل و شاخصتری نیز تدارک می‌شد. علاقه به انطباق تاریخی نخست در دکورهای گوتیکِ جان. ج. هولاند(۵۱۸) در نمایشنامه‌ی دو مونتفورت(۵۱۹) نوشته‌ی جوانا بِیلی(۵۲۰)، که در ۱۸۰۹ در تئاتر پارک اجرا می‌شد، به ظهور رسید. علاقه به جزئیات باستانی در طرح صحنه هنگامی آغاز شد که چارلز کین نمایشنامه‌ی ریچارد سوم و شاه جان را در ۱۸۴۵ ـ ۱۸۴۶ در تئاتر پارک اجرا کرد. از آن پس انطباق تاریخی در دکور و لباس همچون شیوه‌ی دلخواهی پذیرفته شد.

نمایشهای آمریکایی برای واقعگرایی‌ی بیشتر به پانوراما و دیوراما روی آوردند. پانوراماهای غیر تئاتری از دهه‌ی ۱۷۹۰ در نیویورک، و دیورامای داگر در دهه‌ی ۱۸۲۰، به طور معمول در آمریکا به نمایش گذاشته می‌شدند. شاید به همین دلیل بود که دانلپ از جانب تئاتر باوری، در سال ۱۸۲۷ مأمور نوشتن نمایشنامه‌ی سفری به نیاگارا(۵۲۱) شد، که داستان آن سفری در رود هادسن با کشتی‌ی بخاری بود. گفته می‌شود خانم وستریس در سفر خود به آمریکا در سال ۱۸۳۸ از دکورهایی با جزئیات و وسایل دقیقتر استفاده کرد، و به احتمال زیاد در همین موقع بود که دکورهای جعبه‌ای را به آمریکاییان معرفی کرد.

در ۱۸۱۶ تئاتر چست نات استریت اولین تئاتر جهان بود که صحنه‌ی خود را با نور گاز روشن کرد. این وسیله‌ی تازه در اواخر سده‌ی هجدهم توسط ویلیام موردک(۵۲۲) در لندن به نمایش گذاشته شده بود، اما در آن زمان هنوز به قدر کافی کامل نشده بود که به عنوان روشنایی‌ی صحنه به کار رود. در سال ۱۸۱۵ نور گازی در کاونت گاردن برای دادن نور خارجی در صحنه به کار گرفته شد، و احتمالاً در همان سال تئاتر لیسیوم نیز برای نور اودیتوریوم خود از آن استفاده کرد. در سال ۱۸۱۷ تئاترهای دروری لین و کاونت گاردن برای نخستین بار نور گازی را در صحنه‌های خود به کار بردند. در اوایل دهه‌ی ۱۸۲۰ نیز نور گازی به طور تجربی در غالب کشورهای اروپایی به کار رفت.

به هر حال پذیرفتن نور گازی در تئاتر تدریجی بود، زیرا مسائل متعددی را ایجاد می‌کرد. چون هنوز معادن گاز وجود نداشت تئاترها مجبور بودند خود دست به استخراج گاز بزنند و این کار مخارج زیادی در بر داشت. بعلاوه چراغ گاز در هنگام سوختن بوی‌بدی تولید می‌کرد و گرمای ناراحت کننده‌ای داشت؛ دیگر آن که خطر آتش‌سوزی همواره تئاترها را تهدید می‌کرد. در دهه‌ی ۱۸۴۰ هنگامی که نوعی گاز قابل اعتماد به دست آمد، استفاده از چراغ گاز گسترش بیشتری یافت. نور گاز از آن رو متداول شد که امتیازات زیادی بر نور شمع و چراغهای روغنی داشت. زیرا این نور امکان می‌داد که برای نخستین بار صحنه را به حد دلخواه روشن کنند. از طرفی چون مثل شمع و چراغ لامپا نیازی به فتیله نداشت تا مرتب آن را کوتاه کنند، بنابراین توزیع نور در سراسر صحنه آسانتر و عملی‌تر بود. پس از پیدایش این وسیله بود که نور سراسری‌ی بالای صحنه(۵۲۳) رواج عام یافت. بعلاوه از آن پس کنترل کامل شدت نور میسر می‌شد. در آغاز هر چراغ گازی مستقلاً تنظیم و کنترل می‌شد، اما در دهه‌ی ۱۸۴۰ «میز گاز(۵۲۴)»، چیزی شبیه به جعبه تقسیم برق، به مسؤول نور امکان می‌داد تا همه‌ی چراغها را از یک محل اداره کند. پس از ۱۸۵۰





تصویر ۷۹.۱۴. (ه) وسایل نوین نورپردازی که در اوایل سده‌ی نوزدهم رایج شدند. تصویر سمت راست آرک کربنی، و تصویر سمت چپ میز گاز است که به وسیله‌ی لوله‌های گاز نور را به نقاط دلخواه صحنه هدایت می‌کرد. این میز به وسیله‌ی شیرهایی قابل کنترل بود.

بسیاری از نارساییهای چراغهای گازی با اختراع چراغهای «دم ماهی(۵۲۵)» برطرف شد. این چراغها کارآیی بیشتری داشتند و با امکان تنظیم سوخت با اکسیژن بوی گاز را هم از بین می‌بردند. در دهه‌ی ۱۸۸۰، با اختراع توری چراغهای گازی را ایمنتر ساختند، اما در این دوره برق به تدریج جای گاز را می‌گرفت.

در سده‌ی نوزدهم دو نوع دستگاه روشن‌سازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود: نورافکن متمرکز(۵۲۶) (لایم لایت)، و نور قوس زغالی(۵۲۷). نورافکن متمرکز، یا نورآهک یا اکسید کلسیم در ۱۸۱۶ توسط یک انگلیسی به نام تامس دراموند(۵۲۸) اختراع شد. این دستگاه از دو سیلندر حاوی‌ی گاز فشرده، یکی هیدرژن و دیگری اکسیژن، تشکیل می‌شد که گاز آنها بر روی قطعات سنگ آهک (لایم) هدایت می‌شد تا آن را گرم کند، و از گرمای آن نوری نقره‌ای ساطع شود. این وسیله در داخل حبابی فلزی جاسازی می‌شد، و نور آن توسط عدسی بر جهت مورد نظر می‌تابید. نور متمرکز نمونه‌ی اولیه‌ی نورافکنهایی است که بعدها برای تعقیب بازیگران ستاره در صحنه به کار برده شد. مک ردی نخستین کسی بود که امکانات چنین نوری را در تئاتر دریافت، اما پس از مدتی، در ۱۸۳۷، به علت گرانی‌ی تولید این نور آن را کنار گذاشت. در دهه‌ی ۱۸۵۰ از این نور در نمایشهای مهم بهره‌برداری‌ی زیادی به عمل آمد. شعاع نرم و درخشان این نور ابتدا به جای نور خورشید و ماه به کار می‌رفت؛ بعدها از این چراغها برای نورپردازی‌ی صحنه استفاده کردند تا آن که سرانجام نورافکنها تنها برای «تعقیب» بازیگر ستاره، به عنوان تأکید، به کار رفتند. یکی از عیبهای اساسی‌ی نورافکنهای متمرکز آن بود که نیاز مداومی به مواظبت و نظارت داشتند، زیرا سنگ آهک آنها دائماً نیاز به تنظیم داشت تا در مقابل شعله‌ی گاز قرار گیرد، و عملاً هر دستگاهی نیاز به مسؤول جداگانه‌ای داشت.

دستگاه نوع دوم، قوس زغالی (آرک کربنی)، نخست در ۱۸۰۸ توسط سر همفری دِیوی(۵۲۹) به

نمایش گذاشته شد، اما فقدان منبع نیروی کافی کاربرد تئاتری آن را تا دهه‌ی ۱۸۴۰ به تأخیر انداخت. در ۱۸۶۰ برای ایجاد نور گرد در آن از یك عدسی کمك گرفته شد. به هرحال استفاده‌ی زیادی از آن نشد تا آن که پس از ۱۸۸۰ نیروی برق جای گاز را در این چراغها گرفت. برای ساختن قوس زغالی هر یك از قطبهای برق به قطعه‌ی زغالی وصل می‌شد، و هنگامی که این قطعات به هم نزدیك می‌شدند برق بین آنها جریان می‌یافت و نوری سیمابی و روشن ایجاد می‌کرد. این چراغها علاوه بر نور شدید و زننده‌ای که تولید می‌کردند صدای زیاد و نور لرزانی نیز داشتند. با اختراع شمع جابلچکف(۵۰) در ۱۸۷۶ بسیاری از اشکالات این چراغها برطرف شد، زیرا وسیله‌ی تازه بدون نیاز به مسؤول برق، خود به‌خود کربن سوخته را به حالت مناسب جابه‌جا می‌کرد. قوس زغالی همان کاربردی را داشت که نورافکنهای متمرکز.

ابداعاتی چون گاز، میز گاز، نورافکن متمرکز، قوس زغالی، و اصلاحاتی که در هریك از آنها به‌عمل آمد، بین ۱۸۱۵ و ۱۸۸۰ انقلابی در نورپردازی صحنه در آمریکا و اروپا به وجود آوردند، که قاعده بندی‌ی اصول هنری‌ی آنها نیاز به زمان داشت.

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ تئاتر شاهد تغییرات بسیاری بود. در این دوره آخرین نشانه‌های کلاسیسم در زیر ضربه‌های رمانتیسم تقریباً نابود شد. رمانتیسم در برخی از کشورها آگاهانه دنبال می‌شد، و در بعضی کشورهای دیگر به‌خوبی شناخته نشد، اما ملودرام و درامهای شبه شکسپیری(۵۱) در نمایشنامه‌نویسی به صورت پیدایی‌ی رنگهای محلی، در صحنه‌پردازی و لباس به صورت انطباق تاریخی، و در بازیگری به صورت واقعگرایی‌ی عاطفی و روانشناسانه چهره نمود، و ترکیب همه‌ی این پدیده‌ها در سال ۱۸۵۰ تئاتری را به وجود آورد که دیگر شباهتی به تئاتر سده‌ی هجدهم نداشت. رمانتیسم خود نیز پس از ۱۸۵۰ رنگ باخت، تا جا برای نیروی تازه‌ای که از راه رسیده بود، واقعگرایی (رئالیسم)، باز کند.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در تاریخ تئاتر گرایشی وجود دارد که هر دوره‌ی تاریخی را بر اساس تئاتر پیشرفته‌ی آن دوره ارزیابی کنند. اکثر اوقات بهترین نمایشنامه‌ها را به عنوان الگوی رایج در یك دوران قلمداد می‌کنند و کلیه‌ی آثار درجه‌ی دوم و سرگرمیهای متداول و محبوب را برچسب غیر مهم می‌زنند و کنار می‌گذارند. چنین رهیافتی انحرافی است، زیرا معنای ضمنی‌ی آن این است که «فرهنگ عامه» فاقد اعتبار است. در حالی که برای نشان دادن معیارهای زمانه سرگرمیهای توده‌ی مردم الگوهای مناسبتری از هنرهای برگزیده‌ی «فرهنگ خواص» محسوب می‌شوند. فرهنگ عامه تقریباً همواره درونبینی‌ی مهمی از زمانه‌ی خود را به دست می‌دهد. لئو لوئنتال(۵۲) در مقاله‌یی تحت عنوان ادبیات، فرهنگ عامه و جامعه(۵۳) (۱۹۶۱) می‌نویسد «با بررسی‌ی سازمان، محتوا، و نمادهای زبان شناختی‌ی وسایل ارتباط جمعی‌ی یك جامعه می‌توانیم صورتهای نوعی‌ی رفتار، تمایلات، اعتقادات مشترك، پیشداوریها، و آمال جمع کثیری از مردم را باز شناسیم.»

توجه به «فرهنگ عامه» در تاریخ تئاتر سده‌ی نوزدهم بویژه حائز اهمیت فراوان است، زیرا در این دوره مجموعه‌های نمایشی در تسخیر ملودرام و شکلهای فرعی‌ی تئاتر بودند، شکلهایی که معمولاً مورد بی‌اعتنایی منتقدان تئاتر است. از اینرو معمولاً درام و تئاتر سده‌ی نوزدهم فرودستانه، و یا با نگاهی گذرا همچون چیزی فاقد ارزش بررسی نگریسته شده است. دیوید گریمستد(۵۴) از آن دسته محققانی است که رهیافت متداول را نمی‌پذیرند. او نشان می‌دهد که چگونه می‌توان سده‌ی نوزدهم را از طریق تئاتر آن شناخت.

> **کیفیت درام سده‌ی نوزدهم از نظر زیبایی شناسی‌ی ادبی نازل بود، از اینرو تاریخ نویسان تئاتر بر آن شدند که این درامها صرفاً میان پرده‌هایی بیگانه، و نمایشها و اجراها و لطیفه‌هایی ماهرانه‌اند، و یا به سادگی مقدمه‌یی برای تحولات تئاتر در سده‌ی نوزدهم بشمار می‌روند. درام سده‌ی نوزدهم محصول شیدایی‌ی فکری و اجتماعی‌ی ویژه‌ای ارزیابی می‌شد...اما ملودرام امروزه نه همچون مخلوقی عجیب‌الخلقه و وصف‌ناپذیر، که کوششی برای تجسم بخشیدن به باورهای یك عصر شناخته می‌شود؛ کوششی که از نظر عاطفی ارجمند است. (صفحه‌ی X)**

گریمستد در پایان بررسی‌ی خود به این نتیجه می‌رسد که:

سنتهای [ملودرام] کاذب، زبانش متکلف و عامیانه، شخصیتهایش قالبی، و اخلاق و الهیاتش ساده پسندانه بود. اما تأثیر آن عظیم و قابل فهم است. این درام زندگی‌ی مردم عادی را جدی می‌گرفت، و خلوص و معرفت والایشان را ارج می‌نهاد... و تمثیلهای اخلاقی‌ی آن می‌کوشید تا هراسهای اجتماعی و نارساییهای زندگی را با اعتماد زمانه به استاندهای مطلق اخلاقی، پیشرفتهای روزافزون انسان، و مشیت خیر الهی که پیروزی‌ی عدل را تضمین کرده است، تسکین بخشد.

دیوید گریمستد، ملودرام بدون نقاب: تئاتر و فرهنگ آمریکایی، ۱۸۰۰ ـ ۱۸۵۰ (انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۶۸).

ملودرام که جای پانتومیم را گرفته بود نوعی جنبه‌ی تماشایی به درام داد که بعد از رنسانس تنها در اپرا یافت می‌شد. پیکسره کور، «پدر ملودرام»، استاد خلق صحنه‌های تماشایی بود. پرده‌ی دوم از نمایشنامه‌ی او به نام دختر تبعید یك صحنه‌ی سیل دارد که در آن قهرمان زن بر روی تخته‌ی شناوری فرار می‌کند. در اینجا نقدی که یکی از معاصرانش بر اجرای این نمایشنامه نوشته نقل می‌شود.

دکورهای پرده‌ی دوم نمایش را باید یکی از عجایب پرسپکتیو و علم مکانیك نامید. خروش اوج گیرنده‌ی امواج، ریزش برف و صخره‌ها، از جا کنده شدن درختان، تعادل تخته‌ی چوب بر روی آب، همه حیرت انگیز و تقلیدی از واقعیت بودند.

هفته نامه‌ی بحث، ۱۶ مارس، ۱۸۱۹.

صحنه‌های تماشایی با پیدایی‌ی پانورامای متحرك و دیوراما واقعگراتر شدند. دیورامای داگر به نام دوپیشه بویژه هیجان زیادی بر می‌انگیخت، زیرا با کنترل نقاشی و نور بر روی پارچه‌ی کرباس می‌شد یك منظره‌ی ثابت را به چندین حال نشان داد و تصاویر را در مقابل چشم تماشاگران تغییر داد. این دیوراماها نخستین قدم در راه پیدایش سینما بودند. داگر مراحل مختلف ساختن یکی از این دیوراماها را با شرح جزئیات آن ضبط کرده است. برگزیده‌یی از این شرح در اینجا نقل می‌شود. بقیه‌ی توضیحات او درباره‌ی چگونگی‌ی نقاشیها و کنترل نور است:

... مهمترین چیز در ساختن دیوراما پیدا کردن پارچه‌یی است که تا حد ممکن شفاف باشد... باید هر دو طرف آن را رنگ آستر زد تا آستری پوستی به دست آید. نقاشی‌ی اول، که شفافتر است در طرف روی پارچه، و نقاشی‌ی دوم در پشت پارچه... نقاشی‌ی اول... از طرف روبرو نورپردازی می‌شود، و نقاشی‌ی دوم... نور خود را... تنها از پشت می‌گیرد... می‌توان هر دو نور را همزمان داد، و رنگ بعضی از قسمتهای تصویر را تعدیل کرد.

ل. جی. م. داگر، گزارش مشروح و تاریخی‌ی مراحل مختلف ساخت داگر و تایپ و دیوراما (لندن، ۱۸۳۹) صفحات ۸۱ ـ ۸۶.

در سده‌ی نوزدهم اختراع چراغ گازی با نور درخشان و قابل کنترل، امکاناتی برای نورپردازی‌ی صحنه فراهم کرد که پیش از آن شناخته نبود. در اینجا نقل قولی از نخستین کار برد نور گازی در تئاتر

دروری لین در ۱۸۱۷ نقل می‌شود:

... چراغهای گازی... نه تنها برای نور جلوی صحنه، بلکه در نقاط مختلف در دوطرف صحنه نیز به کار رفت: از میان تاریکی ناگهان گویی نور خیره کننده‌ی روز ظاهر شده است؛ شباهت این نور به نور روز آن را برتر از نورهای دیگر قرار می‌دهد. این نور هم سرزنده است و هم عالی ـ سفید، یکدست، پرانتشار... اگر آن را چنان که روز جمعه دیدیم تنظیم کنند، می‌توان همه‌ی زوایای صحنه را با روشنی‌ی یکدستی مشاهده کرد. اگر بتوان نور جلو را به‌جای پایین از بالا تاباند، مثل نور روز، (و باید دید چرا این کار را نکرده بودند) تأثیر آن فوق‌العاده خواهد بود.

نقد از لی هانت، در مجله‌ی اگزمینر، ۷ سپتامبر، ۱۸۱۷.

سده‌ی نوزدهم همچنین عصر بازیگران بزرگ تئاتر بود، که بسیاری از آنها در سراسر جهان طرفدارانی داشتند، همچون ستارگان سینما در دوران ما. یکی از معروفترین آنها راشل بازیگر فرانسوی بود. در اینجا نقدی بر اجرای او در نقش فدر نقل می‌شود:

وقتی قدم بر صحنه می‌گذارد، آتش می‌افشاند و خود در شعله‌های آن می‌سوزد. با چهره‌ی رنگ پریده، چشمانی سوزان و بازوان و دستهایی نزار بر بالای گور ایستاده بود و خوف بر دل ما می‌افکند... در پرده‌ی دوم، جایی که دستخوش احساسات می‌شود، همچون جسمی شفاف به نظر می‌رسد. در این صحنه ظرافت خاصی در تجسم احساسات بیمارگونه‌ی شخصیت نمایش به کار برد. راشل با نیرویی تب‌آلود شخصیتی را مجسم می‌کرد که آتشین اما ناسالم، و مقاومت ناپذیر اما نفرت‌آور بود. خشم و در عین حال تنهایی‌ی وحشتناکی بر بیننده غالب می‌شد... هنگامی که صحنه را ترك گفت، اعصاب ما از هیجانی تحمل ناپذیر به ارتعاش درآمده بود.

ج. فوستر و ج. هـ. لوس، مقالات دراماتیك (لندن، ۱۸۹۶)، صفحات ۸۴ ـ ۸۵.

شهرت بازیگرانی چون راشل، تبی در مردم ایجاد کرده بود که همه می‌خواستند او را از نزدیك ببینند، و این تب موجب سفرهای گسترده‌ی بازیگران می‌شد. از اینرو بازیگران فرعی‌تر نیز از آنها پیروی می‌کردند، و این امر خساراتی برای شرکتهای نمایشی به‌بار می‌آورد، و آنها را متلاشی می‌کرد. در اینجا ویلیام وود، مدیر یك شرکت آمریکایی، در باره‌ی موقعیت خود چنین می‌نویسد:

تا روزی که ستارگانی چون کوك و کین ادعای نقشهای بزرگ می‌کردند بازیگران عادی [در شرکت] هیچ اعتراضی نداشتند... اما هنگامی که تعدادی ستاره‌ی آمریکایی، در سطوح مختلف، پیدا شدند، وضع دگرگون گشت. شرکتهای نمایشی یك شبه از زمین سبز می‌شدند، و بازیگرانی را که هرگز نامشان به گوش کسی نخورده بود، به عنوان ستاره معرفی می‌کردند، و نامشان را با حروف درشت می‌نوشتند. این کارها به ضرر خودشان تمام می‌شد و مجبور می‌شدند وقت خود را در جستجوی ستارگان خارجی تلف کنند... تا در کنار او نقشهای فرعی بازی کنند... ماجراجویانی که نصف ارزش بازیگران خودی را

هم نداشتند؛ هنگامی که این ستارگان یک شبه دستمزدی معادل یک هفته‌ی بازیگران عادی درآمد به دست می‌آوردند... کسی که تا امروز کاملاً از دستمزد، و شهرت محلی‌ی خود خرسند بود... از آن پس موقعیت امن خود را ترک می‌گفت، و در پی وسوسه‌ی ستاره‌شدن می‌رفت.

ویلیام ب. وود، خاطرات روزانه‌ی صحنه[۴۸]، (فیلادلفیا، ۱۸۵۵)، صفحات ۴۴۶ ـ ۴۴۷.

زیرنویسهای فصل چهاردهم

۱. Das Athenaeum
۲. Immanuel Kant
۳. democratic
۴. closet drama، این اصطلاح مربوط به درامهایی است که نه برای اجرا، که صرفاً برای روخوانی در محافل محدود نوشته می‌شوند. درامهای سنه‌کا از آن جمله‌اند. در سده‌ی نوزدهم شعرای معتبر درامهایی به نظم، و صرفاً برای روخوانی می‌نوشتند، گواینکه برخی از آنها اجرا شدند. م.
۵. August Wilhelm Schlegel
۶. Samuel Taylor Coleridge
۷. Mme. de Stael
۸. Of Germany
۹. mood
۱۰. Ludwig Tieck
۱۱. fantastic comedy
۱۲. Little Red Riding Hood
۱۳. Puss in Boots
۱۴. Kaiser Octavianus
۱۵. fate tragedy
۱۶. The 24th of February
۱۷. Zacharias Werner
۱۸. Gottfried Mullner
۱۹. The Debt
۲۰. Ernst von Houwald
۲۱. The Portrait
۲۲. Heinrich von Kleist
۲۳. The Broken Jug
۲۴. Penthesilea
۲۵. The Prince of Homburg
۲۶. self centered
۲۷. Teutonic، نظامی مذهبی که وابسته به نیروی ارتش بود، و در ۱۱۹۰ تأسیس شد. این نظام ابتدا به نام نظام شوالیه‌های (شهسواران) بیمارستان ماری‌ی مقدس توتنهای ساکن بیت‌المقدس شناخته می‌شد، و پیروان آن اشرافی بودند که پرستاری از بیماران و معلولین و اطاعت و پرهیزگاری را پیشه‌ی خود ساخته بودند. اگرچه، علت عمده‌ی جنگهای صلیبی جلوگیری از آزار مسیحیان در بیت‌المقدس بود، اما در حقیقت علل مادی داشت. این اشراف و شهسواران اروپایی که سودای توسعه‌ی اراضی و بسط اقتدار خود را در سر می‌بختند با شرکت در جنگ وسیله‌ای برای رسیدن به مطامع خود پیدا کرده بودند. م.
۲۸. Ernst Raupach
۲۹. Charlotte Birch-Pfeiffer
۳۰. The Hunchback of Notre Dame
۳۱. Freidrich Halm
۳۲. Griseldis
۳۳. Eduard von Baurenfeld
۳۴. Confession
۳۵. Middle Class and Romantic
۳۶. Christian Dietrich Grabbe
۳۷. Comedy, Setire, Irony and Deeper Meaning
۳۸. Don Juan and Faust
۳۹. Napoleon, One Hundred Days
۴۰. Franz Grillparzer

۴۱. Sappho
۴۲. The Golden Fleece
۴۳. The Fate and Fall of King Ottokars
۴۴. Jewess of Toledo
۴۵. Der Traum ein Leben
۴۶. Congress of Vienne، یکی از مهمترین کنگره‌های بین‌المللی در تاریخ اروپا که از ژوئن ۱۸۱۴ تا ۱۸۱۵ پس از سقوط ناپلئون، در وین تشکیل شد. علل و نتایج این کنگره بسیار پیچیده و مفصل است، اما آنچه در این جا به نویسندگان آلمانی مربوط می‌شود از اینقرار است: انقلاب کبیر فرانسه و جنگهای ناپلئونی ساختار شکل گرفته‌ی اروپا را از هم پاشیده بود. اگرچه انگیزه‌ی اصلی‌ی کنگره بازگرداندن اروپا به اوضاع پیش از انقلاب بود، اما نیت اصلی در پشت آن ایجاد تعادل قوا در خاک اروپا بود. کشور آلمان که از صدها شاهزاده‌نشین تشکیل یافته بود، طبق تصمیمات کنگره به کنفدراسیون آلمان و یك کشور ایالتی بدل شد. در این راه بسیاری از قلمروهای آلمان به کشورهای دیگر منتقل گردید و کنگره‌ای که به بهانه‌ی تأمین استقلال ملی برای کشورهای اروپایی تشکیل شده بود، بسیاری از خواسته‌های ملت آلمان را نادیده گرفت. م.
۴۷. Ferdinand Reimund
۴۸. Leopoldstadter
۴۹. The Barometer-Maker and The Magical Island
۵۰. The Alpenking and The Misanthrope
۵۱. Nepomuk Nestroy
۵۲. Carl Karl
۵۳. Theater am der Wien
۵۴. The Evil Spirit of Lumpazivagabundus
۵۵. The House of Temperaments
۵۶. Thornton Wilder
۵۷. The Matchmaker
۵۸. Kerl Gutzkow
۵۹. Richard Savage
۶۰. Uriel Acosta
۶۱. Heinrich Leube
۶۲. Mondaleschi
۶۳. The Karls School boy
۶۴. Georg Buchner
۶۵. Danton's Death
۶۶. Leonce and Lene
۶۷. Woyzeck
۶۸. Max Reinhardt
۶۹. Friedrich Hebbel
۷۰. Judith
۷۱. Genoveva
۷۲. Meria Magdalene
۷۳. Herod end Miriamme
۷۴. Niebelungen
۷۵. G.W.F. Hegel
۷۶. Bertolomeo Verona
۷۷. Count Karl Bruhl
۷۸. Friedrich Schinkel
۷۹. Josef Schreyvogel
۸۰. Heinrich Anschutz
۸۱. Ludwig Costenoble
۸۲. Philipp von Stubenrauch
۸۳. Jacob Weiss
۸۴. Ludwig Devrient
۸۵. Franz Moore
۸۶. Pius. A. Wolf
۸۷. Eduard
۸۸. Emil
۸۹. Ferdinand Esslair
۹۰. Karl Seydelmann
۹۱. Bogumil Dawison
۹۲. Gottfried Semper
۹۳. Fortune، ر. ك. جلد اول، تئاتر الیزابتی. م.
۹۴. The Young Mester Cebinet-maker
۹۵. Felix Mendelssohn
۹۶. Karl Immermann
۹۷. Wiegman
۹۸. Teatro Olimpico، ر. ك. جلد اول، تئاتر رومن. م.

۹۹. Globe، ر. ك. جلد اول. تئاتر الیزابتی. م.
۱۰۰. Marie-Joseph Chenier
۱۰۱. Charles IX
۱۰۲. Henri VII
۱۰۳. Mlle. Desgarcins
۱۰۴. Varietes Amusantes
۱۰۵. Theatre de la Republique
۱۰۶. Favert
۱۰۷. Theatre Feydeau
۱۰۸. Theatre de l'Imperatrice
۱۰۹. Opere-Comique
۱۱۰. Theatre de la Gaite
۱۱۱. Ambigo Comique
۱۱۲. Theatre dee Varietes
۱۱۳. Theatre Vaudeville
۱۱۴. Comedies-en-Vaudvilles
۱۱۵. Porte Saint-Martin
۱۱۶. Cirque Olympique
۱۱۷. Nepomucene Lemercier
۱۱۸. Pinto
۱۱۹. Shakespearean Comedy
۱۲۰. Rene Charles Guilbert de Pixerecourt
۱۲۱. Victor, or The Child of The Forest
۱۲۲. Coelina
۱۲۳. Victor Ducenge
۱۲۴. Thirty Years, or The Life of a Gembler
۱۲۵. Louis Caingniez
۱۲۶. The Hermit of Mont-Pausilyse
۱۲۷. Of Germeny
۱۲۸. Germain Necker, Mme de Stael
۱۲۹. Stendhal (Marie-Henri Beyle)
۱۳۰. Cromwell
۱۳۱. Victor Hugo
۱۳۲. Hernani
۱۳۳. Charles Kembel
۱۳۴. W.C. Mac ready
۱۳۵. Sir Walter Scott
۱۳۶. Henri III and His Court, Christine
۱۳۷. Alexandre Dumas *Pere*
۱۳۸. Marino Faliero
۱۳۹. Casimir Delavigne
۱۴۰. The Moor of Venice
۱۴۱. Alfred de Vigny
۱۴۲. Alexandrine، از اوزان هجایی در اشعار اروپایی. م.
۱۴۳. Merione Delorme
۱۴۴. The King Amuses Himself
۱۴۵. Ruy Blas
۱۴۶. The Three Musketeers
۱۴۷. Antony
۱۴۸. The Marshal of Ancre
۱۴۹. Chatterton
۱۵۰. Alfred de Musset
۱۵۱. A Venetian Night
۱۵۲. A Door Should Either Be Shut or Open
۱۵۳. No Trifling with Love
۱۵۴. Lorenzeccio
۱۵۵. genre restriction. تئاترهای فرانسوی در دوران ناپلئون هر یك محدود به نمایش نوعی از درام بودند. اگر تئاتری ویژه‌ی تراژدی بود حق نمایش کمدی یا انواع دیگر درام را نداشت. م.
۱۵۶. Les Burgraves
۱۵۷. Theatre of Common Sense
۱۵۸. Francois Ponsard
۱۵۹. Lucrece
۱۶۰. societaire، ر. ك. فصل هشتم، جلد اول، م.
۱۶۱. spectacle، به معنای تماشایی و دیدنی است، و معمولاً به نمایشهایی با صحنه‌های پر زرق و برق، پرخرج و پر زد و خورد و حادثه‌ای اطلاق می‌شود. در این کتاب این اصطلاح به مناسبت، حادثه‌ای، پر زرق و برق، مجلل، دیدنی، تماشایی آمده است. م.
۱۶۲. Francois-Joseph Talma
۱۶۳. Charles IX
۱۶۴. Mlle. Duchenois (Catherine Rafuin)
۱۶۵. Mlle. Mars (Anne Boutet)
۱۶۶. Pensionaire، ر. ك. فصل نهم، جلد اول.

۱۶۷. Abraham-Joseph Fleury

۱۶۸. کنسرو اتوار ملی هنرهای دراماتیك، یکی از مهمترین مدارس بازیگری در انگلستان بود که حدود ۲۰۰ سال رابطه‌ی نزدیکی با کمدی فرانسز (تئاتر ملی فرانسه) داشت. این مرکز در فرانسه در سال ۱۷۹۵ به نام کنسرواتوار ملی موسیقی و هنرهای دراماتیك آغاز به کار کرد، و بازیگران مشهوری چون مادموازل راشل و سارا برنارد را تربیت کرد. م.

۱۶۹. Mlle. George (Marguerite Weymer)
۱۷۰. Jean-Charles Harel
۱۷۱. Mlle. Dorval (Marie Delaunay)
۱۷۲. Bocage (Pierre-Francois Touze)
۱۷۳. Jean-Gaspar Deburau
۱۷۴. Funambules
۱۷۵. Pierrot
۱۷۶. Frederick Lemaitre
۱۷۷. Rachel (Elizabeth Felix)
۱۷۸. Gymnase

۱۷۹. Adrienne Lecouvreur، ر. ك. فصل دوازدهم. م.

۱۸۰. The Exile's Daughter
۱۸۱. Death's Head
۱۸۲. The Cirque Olympique
۱۸۳. Laurent Franconi

۱۸۴. Muse of The Mise-en-scene، الهه‌ی کارگردانی، الهه‌ای ساختگی است. در این نمایش تمثیلی کوشیده‌اند نقش کارگردان را تا سطح الهه‌ی شعر و موسیقی بالا ببرند. م.

۱۸۵. Mount Parnassus، مکانی خیالی به عنوان جایگاه الهه‌ی کارگردانی است. م.

۱۸۶. Robert Barker
۱۸۷. Robert Fulton
۱۸۸. James Thayer
۱۸۹. Louis-Jacques Daguerre
۱۹۰. Pierre Prevost
۱۹۱. Shutter
۱۹۲. Screen
۱۹۳. diorama a double effet
۱۹۴. Midnight Mass at St. Etienne-du-Mont

۱۹۵. Cyclorama، پرده‌ای ساخته شده از پارچه یا بلاستیك است که دیواره‌ی محیط داخل صحنه را می‌سازد، و برای نمودن فواصل دور یا آسمان و ابرها و همچنین برای نرم کردن نورهای داخل صحنه به کار گرفته می‌شود. دو ویژگی‌ی اصلی‌ی این پرده یکپارچگی و صاف و بی‌چروك بودن آن است. عیب سیکلوراما آنست که هنگامی که مورد نیاز نیست مزاحم صحنه است، زیرا اولاً سایه‌ی اشیاء بلند یا آویخته شده بر روی آن می‌افتد، ثانیاً ورودی بازیگران بر صحنه را محدود می‌سازد: از اینرو بعدها سیکلورامای قابل تغییر ساخته شد، اما این نوع سیکلوراما را نمی‌توان محکم کشید و صاف کرد. م.

۱۹۶. Pierre-Luc-Charles Ciceri
۱۹۷. Baron Tylor
۱۹۸. Theatre Historique

۱۹۹. Palais a Volonte، ر. ك. آخر فصل نهم، جلد اول. م.

۲۰۰. Pierre Fevrier
۲۰۱. Ugo Foscolo
۲۰۲. The Tombs
۲۰۳. Ajax
۲۰۴. Alessandro Manzoni
۲۰۵. The Count of Carmagnola
۲۰۶. Adelchi
۲۰۷. Giambattista Niccoloni
۲۰۸. Giovanni da Procida
۲۰۹. Arnoldo da Brescia
۲۱۰. Lorenzo Sacchetti
۲۱۱. Alessandro Sanquirico
۲۱۲. Antonio de Pian
۲۱۳. Don Alvaro, or The Force of Destiny

۲۱۴. Angel de Saavedra
۲۱۵. Martinez de la Rosa
۲۱۶. Venice Conspiracy
۲۱۷. Antonio Garcia Gutierrez
۲۱۸. The Troubador
۲۱۹. Jose Zorilla
۲۲۰. Don Juan Tenorio
۲۲۱. Antonio Gil y Zarate
۲۲۲. Carlos II
۲۲۳. Mariano Jose de Larra
۲۲۴. Macias
۲۲۵. Vladislav Ozerov
۲۲۶. Dimitri Donskoi
۲۲۷. Alexander Griboyedov
۲۲۸. Woe From Wit

۲۲۹. The Misanthrope، ر. ك. فصل نهم، جلد اول.

۲۳۰. Alexander Pushkin
۲۳۱. Boris Gudonov

۲۳۲. Modest Petrovich Mussorgsky (۱۸۳۹ـ۱۸۸۱) آهنگساز روسی، که نخستین بار سبك ملی‌ی روسی را پایه‌گذاری کرد. او افسر ارتش بود و تحصیلات کامل موسیقی نداشت، و آثارش پس از مرگ توسط نیکلای ریمسکی کرساکف تنظیم و تدوین شدند. م.

۲۳۳. Mikhail Lermontov
۲۳۴. The Spaniards
۲۳۵. Masquerade
۲۳۶. Nestor Kukolnik
۲۳۷. The Almighty's Hand The Fatherland Has Saved
۲۳۸. Mikhail Romanov
۲۳۹. Nikolai Polevoy
۲۴۰. Thirty Years
۲۴۱. Victor Ducange
۲۴۲. Alexander Pisarev
۲۴۳. Nicolai Gogol
۲۴۴. The Inspector General
۲۴۵. Prince Alexander Shakhovskoy
۲۴۶. A.E. Stolypin
۲۴۷. Prince Volkonsky
۲۴۸. Bolshoi
۲۴۹. Maly
۲۵۰. Alexandrinsky
۲۵۱. Mikhailovsky
۲۵۲. Yekaterina Semyonova
۲۵۳. Dimitrevsky
۲۵۴. Aleksey Yakovlev
۲۵۵. Ozerov
۲۵۶. Vassily Karatygin
۲۵۷. Paul Mochalov
۲۵۸. Mikhail Schepkin

۲۵۹. Konstantin Sergeivich Stanislavsky، (۱۸۶۳ـ۱۹۳۸)، ر. ك. جلد سوم. م.

۲۶۰. Mikhail Glinka
۲۶۱. Charles Didelot

۲۶۲. Leotard، پیراهنی یك‌تکه و چسبان که هنوز مورد استفاده‌ی رقصگران باله است. نام این پیراهن از بندبازی فرانسوی به نام لئوتارد گرفته شده، زیرا او در عملیات خود برای نخستین‌بار از چنین لباسی استفاده کرد. م.

۲۶۳. Marie Taglioni

۲۶۴. Lord Chamberlain، در انگلستان یکی از مقامات درباری و عهده‌دار مسائل نمایشی و سرگرمی، و همچنین مسؤول ممیزی بر نمایشهای عمومی بود. این مسؤولان تا سال ۱۹۶۸ وجود داشتند. م.

۲۶۵. afterpiece، معمولاً کمدیهای کوتاهی بودند که پس از نمایش پنج پرده تراژدی به عنوان حسن ختام اجرا می‌شدند. این تمهیدات برای جلب تماشاگران طبقه‌ی متوسطی بود که نمی‌توانستند از ساعت ۶ بعدازظهر به تئاتر بیایند و از سرگرمیهای آغاز نمایش استفاده کنند. این نمایشها کمدیهای کاملی بودند که به صورت یك پرده کوتاه شده بودند، و گاه بازیگران عمده

و نویسندگان قطعاتی برای این منظور می‌نوشتند. م.

۲۶۶. King's Theatre

۲۶۷. burlette، به نمایشهای کوتاه شده از آثار کامل دیگر اطلاق می‌شود. م.

۲۶۸. Robert Elliston
۲۶۹. The Surrey Theatre
۲۷۰. The Beaux' Stratagem
۲۷۱. Joanna Baillie
۲۷۲. Plays of the Passions
۲۷۳. DeMontfort
۲۷۴. Samuel Taylor Coleridge
۲۷۵. Remorse
۲۷۶. William Wordsworth
۲۷۷. The Borderer
۲۷۸. John Keats
۲۷۹. Otho The Great
۲۸۰. Perce Bisshe Shelley
۲۸۱. The Cenci
۲۸۲. Prometheus Unbound

۲۸۳. Jacobian Drama. ر. ك. فصل هفتم، جلد اول.

۲۸۴. George Gordon, Lord Byron
۲۸۵. Marino Faliero
۲۸۶. Saredanapalus
۲۸۷. Werner
۲۸۸. Sir Walter Scott

۲۸۹. **Romance**، زبانی ساده برای داستانهای تخیلی و تاریخی است. داستانهای سلحشوران، و ادبیات رمانتیك قرون وسطایی پس از رنسانس در سراسر اروپا رایج شد، و بعدها به صورت رمان، در مقابل داستان کوتاه قرار گرفت. شاید بتوان سمك‌عیار و امیرارسلان و پاورقیهای قدیمی‌ی مجلات ایرانی را رمانسهای ایرانی شناخت. م.

۲۹۰. Robert Browning
۲۹۱. Strafford
۲۹۲. A Bolt on the Scutcheon
۲۹۳. Colomb's Birthday
۲۹۴. James Sheridan Knowles
۲۹۵. Virginius
۲۹۶. William Tell
۲۹۷. The Wife
۲۹۸. The Hunchback
۲۹۹. The Stranger
۳۰۰. Pizzaro
۳۰۱. Matthew Gregory Lewis
۳۰۲. Ambrosio, or The Monk
۳۰۳. The Castle Spectre
۳۰۴. Thomas Holcroft
۳۰۵. A Tale of Mystery
۳۰۶. Coelina
۳۰۷. The Life in London
۳۰۸. Pierce Egan
۳۰۹. Tom and Jerry, or Life in London
۳۱۰. Douglas William Jerrold
۳۱۱. nautical
۳۱۲. Black-Eyed Susan
۳۱۳. Punch
۳۱۴. Edward Fitzball
۳۱۵. Jonathan Bradford or The Murder at The Roadside Inn
۳۱۶. John Baldwin Buckstone
۳۱۷. Luke the Labourer
۳۱۸. Exotic
۳۱۹. Astley
۳۲۰. Sadler's Wells
۳۲۱. aquatic
۳۲۲. George Bulwer-Lytton
۳۲۳. The Lady of Lyons
۳۲۴. Richelieu
۳۲۵. Money
۳۲۶. John Westland Marston
۳۲۷. The Patrician's Daughter
۳۲۸. Anne Blake
۳۲۹. Gentlemanly Melodrama
۳۳۰. John Philip Kemble
۳۳۱. Thomas King
۳۳۲. Alfred Bunn
۳۳۳. William Capon
۳۳۴. Clarkson Stanfield
۳۳۵. James Robinson Planche
۳۳۶. Charles Kemble
۳۳۷. Antiquarianism

۳۳۸. History of British Costume
۳۳۹. Roger Kemble
۳۴۰. Sara Kemble Siddons
۳۴۱. self-concious
۳۴۲. spontaneous
۳۴۳. Stephen
۳۴۴. Eliza Kemble Whitlock
۳۴۵. Frances Anne Kemble
۳۴۶. Charles Mayne Young
۳۴۷. J.M. Vandenhoff
۳۴۸. J.W. Wallack
۳۴۹. Eliza O'Niell
۳۵۰. Edmund Kean
۳۵۱. George Frederick Cooke

۳۵۲. Master Carey. استاد یا مستر، لقبی بود که به بازیگران کم‌سن و سال، یا کودکان اعجوبه داده می‌شد. م.

۳۵۳. Charles Mathews the Elder
۳۵۴. low comedian
۳۵۵. Joseph Munden
۳۵۶. Robert Keeley
۳۵۷. nautical
۳۵۸. William Henry West Betty
۳۵۹. William Charles Macready
۳۶۰. blocking
۳۶۱. Charles Marshall
۳۶۲. Hamilton Smith
۳۶۳. Gentlemanly Melodrama
۳۶۴. Helen Faucit
۳۶۵. Mrs. Marry Warner
۳۶۶. Samuel Phelp
۳۶۷. Astor Place
۳۶۸. Lucia Elizabetta Bartolozzi
۳۶۹. Armand Westris

۳۷۰. breeches roles. اصطلاحاتی است برای زنان جوانی که در نقش مردان جوان و زیبا ظاهر می‌شوند. این شیوه را نباید با زنانی که برای پنهان کردن هویت خود لباس مردانه می‌پوشند اشتباه کرد. م.

۳۷۱. Giovanni in London
۳۷۲. Don Giovanni
۳۷۳. Olympic Theatre

۳۷۴. Extravagenza. تفاوت خیالبازی با بورلسك تنها در آن بود که در خیالبازی مسائل روز، شخصیتها، و وقایع آشنا به باد هجو گرفته نمی‌شد. م.

۳۷۵. Venoni
۳۷۶. The Actor of All Work
۳۷۷. George Colman
۳۷۸. Jonothan Bradford
۳۷۹. Charles Mathews the Younger
۳۸۰. William Roxby Beverley
۳۸۱. Thomas Wall
۳۸۲. Dennis Ryan
۳۸۳. John Henry
۳۸۴. Old American Company
۳۸۵. Thomas Wignell
۳۸۶. Alexander Reinagle
۳۸۷. Chestnut Street Theatre
۳۸۸. Inigo Richards
۳۸۹. Eliza Kemble Whitlock
۳۹۰. Mrs. Oldmixon
۳۹۱. James Fennell
۳۹۲. Mrs. Anne Brunton Merry
۳۹۳. Williem Warren
۳۹۴. Thomas Abthorpe Cooper
۳۹۵. John Bernard
۳۹۶. William Wood
۳۹۷. New York Theatre
۳۹۸. John Hodgkinson
۳۹۹. Wiliam Dunlop
۴۰۰. Charotte Melmoth
۴۰۱. Joseph Jefferson I
۴۰۲. John Street Theatre
۴۰۳. Park Theatre
۴۰۴. Stephen Price
۴۰۵. Federal Street Theatre
۴۰۶. Charles Stuart Powell
۴۰۷. Snelling Powell
۴۰۸. Charlston Theatre
۴۰۹. John Joseph Sollee
۴۱۰. Alexandre Placide
۴۱۱. Royal Tyler
۴۱۲. The Contraat
۴۱۳. Yankee
۴۱۴. Jonathan

۴۱۵. The Father
۴۱۶. Andre
۴۱۷. History of The American Theatre
۴۱۸. John Howard Payne
۴۱۹. The Thespian Mirror
۴۲۰. Julia
۴۲۱. Brutus
۴۲۲. Charles II
۴۲۳. Clary
۴۲۴. Home, Sweet Home
۴۲۵. Louisiana Purchase
۴۲۶. Samuel Drake
۴۲۷. James H. Caldwell
۴۲۸. Noah Ludlow
۴۲۹. Solomon Smith
۴۳۰. showboat
۴۳۱. William Chapman
۴۳۲. floating palace
۴۳۳. A.B. French
۴۳۴. E.E. Eisenbarth
۴۳۵. frontier
۴۳۶. Bowery Theatre
۴۳۷. Olympic Theatre
۴۳۸. Anthony Street Theatre
۴۳۹. Pavilion Theatre
۴۴۰. Edmund Simpson
۴۴۱. Walnut Street Theatre
۴۴۲. Arch Street Theatre
۴۴۳. Tremont Street Theatre
۴۴۴. National Theatre
۴۴۵. Museum Theatre
۴۴۶. The Drunkard
۴۴۷. William H. Smith

۴۴۸. Specialty Performers، بازیگران، تردستان، و شیرینکازانی که در یك رشته تخصص و مهارت چشمگیری داشتند. این نمایشها که امروزه در کاباره‌ها رواج دارند، در آمریکا جزء سرگرمیهای میان‌پرده‌ی تئاتر بودند. بازیگرانی که تیپ خاصی را ارائه می‌دادند نیز جزء این دسته محسوب می‌شدند. م.

۴۴۹. Andrew Jackson، رییس‌جمهور ایالات متحده از ۱۸۲۹ تا ۱۸۳۷. م.

۴۵۰. Junius Brutus Booth
۴۵۱. Mary Anne Duff
۴۵۲. Henry J. Wallack
۴۵۳. James Wallack
۴۵۴. Edwin Forrest
۴۵۵. Physical
۴۵۶. heroic
۴۵۷. Charlotte Cushman
۴۵۸. Guy Mannering
۴۵۹. James A. Murdoch
۴۶۰. James Nelson Barker
۴۶۱. Tears and Smiles
۴۶۲. Comedy of Manner
۴۶۳. The Indian Princess
۴۶۴. Superstition
۴۶۵. Mordecai Manvel Noah
۴۶۶. She Would Be a Soldier
۴۶۷. The Siege of Tripoli
۴۶۸. Marion, or The Hero of Lake George
۴۶۹. Richard Penn Smith
۴۷۰. William Penn
۴۷۱. The Eighth of January
۴۷۲. Samuel Woodworth
۴۷۳. The Deed of Gift
۴۷۴. The Widow's Son
۴۷۵. The Forest Rose
۴۷۶. Robert Montgomery Byrd
۴۷۷. The City Looking Glass
۴۷۸. The Gladiator
۴۷۹. Oralloosa
۴۸۰. The Broker of Bogota
۴۸۱. John Augustus Stone
۴۸۲. Metamora
۴۸۳. Robert T. Conrad
۴۸۴. Jack Cade
۴۸۵. George H. Miles
۴۸۶. Desoto
۴۸۷. noble savage
۴۸۸. Ponteach
۴۸۹. Robert Rogers
۴۹۰. The Indian Prophecy
۴۹۱. Pocahontas
۴۹۲. George Washington Park Custis
۴۹۳. Po-ca-hon-tas

۴۹۴. John Brougham
۴۹۵. Counterpoint
۴۹۶. A Trip to America
۴۹۷. At Homes

۴۹۸. شاید سیاه روحوضی ترکیبی از یانکی جاناتان، و جیم کراو سیاه‌پوستِ ساده‌لوح نمایشهای امریکایی باشد. م.

۴۹۹. James H. Hackett
۵۰۰. Jonathan in England
۵۰۱. George Handel Hill

۵۰۲. این نوع نمایشها بی‌شباهت به برنامه‌های برادران تقدسی نبودند. در ایران بازیگران و اجراکنندگان زیادی به اجرای برنامه‌هایی از این دست پرداختند، که برادران تقدسی، بهمنیار، و تابش از آن جمله بودند، با این تفاوت که هنرمندان ایرانی معرف تیپ و طبقه‌ی خاصی نبودند. این تیپها بعدها در رادیو شکل مشخص‌تری پیدا کردند، و مدتها در میان مردم رواج داشتند. شاباجی خانوم را هنوز هم در یاد داریم. م.

۵۰۳. The Green Mountain Boy
۵۰۴. People's Lawyer
۵۰۵. J.C. Jones
۵۰۶. Don Marble
۵۰۷. Sam Patch
۵۰۸. Joshue Silsbee
۵۰۹. Thomas D. Rice
۵۱۰. Jim Crow
۵۱۱. Barney Williams
۵۱۲. Jack Diamond
۵۱۳. Barney Burns
۵۱۴. Bob Farrell
۵۱۵. Minstrel Show
۵۱۶. Ethiopian Opreras
۵۱۷. Don Emmet
۵۱۸. Virginia Minstrel
۵۱۹. E.P. Christy
۵۲۰. Tambo
۵۲۱. Bone
۵۲۲. olio
۵۲۳. James Brown
۵۲۴. African Grove
۵۲۵. James Hewlett
۵۲۶. King Shataway

۵۲۷. منظور قیام ساکنان سیاه‌پوست آمریکای جنوبی در جزیره‌ی سنت وینسنت است. م.

۵۲۸. Ira Aldridge
۵۲۹. The city boy
۵۳۰. A Glance At New York
۵۳۱. Benjamin Baker

۵۳۲. در آمریکا به علت وجود آتش‌سوزیهای فراوان، معمول است که اهالی‌ی محلات به عنوان داوطلب رایگان تعلیماتی می‌بینند تا هنگام بروز آتش‌سوزی اقدامات اولیه‌ی لازم را در محل خود به عمل آورند. این داوطلبان معمولاً مردان ورزشکار و قوی و خیرخواهی هستند. م.

۵۳۳. Mose, The Bowery Boy، مثل بچه‌ی خانی‌آباد. م.

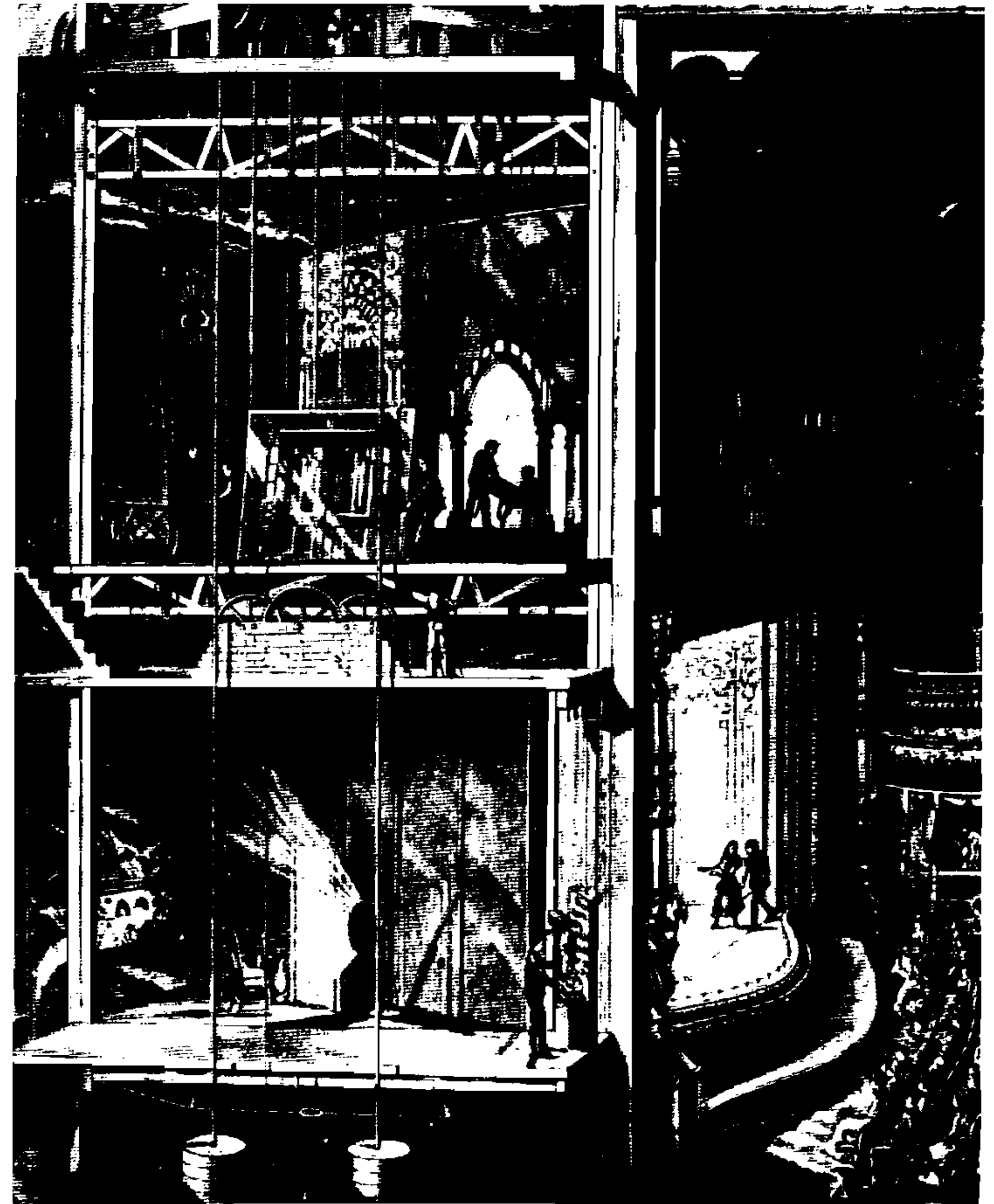
۵۳۴. شباهت این تیپ با جعفرخان، و اسمال آقای ایرانی در نمایشنامه‌های قدیمی‌ی ایران قابل توجه است. م.

۵۳۵. Frank S. Shanfrau
۵۳۶. Anna Mora Mowatt
۵۳۷. Fashion
۵۳۸. John J. Holland
۵۳۹. De Montfort
۵۴۰. Joanna Baillie
۵۴۱. A Trip to Niagara
۵۴۲. William Murdoch

۵۴۳. border light. در بالای پروسینیوم و در بالای صحنه نوار پهنی نصب می‌شد تا بالای دکورها را بپوشاند. بعدها از این نوارها برای پوشاندن منبع نور نیز استفاده می‌کردند. م.

۵۴۴. gas table
۵۴۵. fishtail

۵۴۶. limelight
۵۴۷. Carbon arc
۵۴۸. Thomas Drummond
۵۴۹. Sir Humphrey Davy
۵۵۰. Jablochkoff Candle
۵۵۱. Pseudo-Shakespearean
۵۵۲. Leo Lowenthal
۵۵۳. Literature, Popular Culture and Society
۵۵۴. David Grimsted
۵۵۵. Melodrama unveiled, American Theatre and Culture, 1800-1850.
۵۵۶. Journal des Debats
۵۵۷. An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerrotype and the Diorama
۵۵۸. Leigh Hunt
۵۵۹. The Examiner
۵۶۰. J. Foster, and G.H. Lewes
۵۶۱. Dramatic Essays
۵۶۲. Personal Recollection of the Stage





۱۵
تئاتر و درام در اروپا و آمریکا در اواخر سده‌ی نوزدهم

نیمـه‌ی دوم سده‌ی نوزدهـم برای اروپای غربـی دگرگونیهای فراوانی به همراه آورد. انقلابهای ۱۸۴۸ نشان داد که اصلاحات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی اجتناب ناپذیر است. دولتهای اروپایی در آغاز از روی ترس به مردم خود وعده‌های شیریـن می‌دادنـد، اما هنگامی که شورشها فرو نشست، غالب این دولتها دریافتند که زمان وفای به عهـد فرا رسیـده اسـت. جمهوری فرانسه که در ۱۸۴۸ تأسیس شده بود، سر از امپراتـوری‌ی ناپلئـون سوم درآورد، که از ۱۸۵۲ تا ۱۸۶۷ به طول انجامید، و در کشورهای دیگرِ اروپایی نیز تا اواخر سده‌ی نوزدهم مطالباتِ سال ۱۸۴۸ اعاده نشده ماند. انگلستان شایـد در ایـن میـان انعطـاف بیشتری نشان داد: در ۱۸۶۷ حقِ دادن رأی را تا حد زیـادی گسـترش داد؛ در ۱۸۷۲ رأی مخفـی برای انتخابِ نمایندگان متداول شد؛ و سرانجام در ۱۸۸۴ همه‌ی مردان بالغ حق انتخاب شدن برای نمایندگی‌ی مجلس را احراز کردند؛ همچنیـن در ۱۸۷۰ مجلسِ انگلستان از نمایندگان دولت مسؤولیت اجرای کارها را خواست و نه صرفاً سرپرستی امور. اما همه‌ی ایـن اصلاحـات به سختـی مورد اعتـراض کسانـی قرار می‌گرفت که مدافع استبداد خیرخواهانه‌ی برگزیدگان بر طبقات زحمتکش بودند.

اواخر سده‌ی نوزدهم همچنین اوج شکوفایی‌ی ملی گرایی و امپریالیسم بود. از تعداد ایالتهای مستقل در قاره‌ی اروپا بشدت کاسته شد، و غالب ولایات کوچك اروپایی به زیر سلطه‌ی امپراتوریهای آلمان، کشور پادشاهی‌ی ایتالیا، امپراتوری‌ی اتریش ـ مجارستان، و یا امپراتوری‌ی روسیه درآمدند. این گرایش به ایجاد تمرکز در میان کشورهای غالب، به موازات نفوذ بر ماورای دریاها برای تأمین مواد خام صنعتی و ایجاد بازار فروش، که از ویژگیهای صنعتی شدن بود اوج گرفت. بخش اعظم آفریقا و آسیا تحت نظارت مستقیم ملتهای اروپایی درآمد. در این میان بریتانیا وسیعترین امپراتوری را تشکیل داد، اما فرانسه و آلمان نیز دست کمی از او نداشتند.

صنعت و تجارت موجب پیشرفت تکنولوژی شد، و با هر اختراع تازه، ایمان مردم به علم و مهندسی، همچون وسیله‌ای برای حل مسائل انسانی، بیشتر شد. با این حال سود حاصل از این تجارتِ بی‌کران به صورت عادلانه تقسیم نشد، و طبقات زحمتکش ناچار بودند برای کسب هر نوع حقی مبارزه کنند. تشکیل اتحادیه و سازمان دادن اعتصاب، بویژه پس از دهه‌ی ۱۸۶۰ مهمترین سلاح این طبقات بود، اما این سلاح نیز تنها به بهای بیکار شدن و تحمل خشونت امکان تحصیل پیروزی می‌داد. این دوران هنگامه‌ای بود که در آن مردم عادی برای کسب آزادی‌ی خود مبارزه یا انقلاب می‌کردند، و از دولتها می‌خواستند تا شرف و اعتبار آنها را به رسمیت بشناسند.

منادیان اصلاحات دریافتند نباید انتظار داشت‌که یك شبه همه چیز تغییر کند،و چون راه حلهای عملی را جستجو می‌کردند، از نظر گاه اوتوپیایی و آرمانگرایانه‌ی رمانتیکها روی برتافتند، و از دل همین عمل گرایی(۱) (پراگماتیسم) بود که نهضت واقعگرایی در هنر به تدریج پدیدار شد.

طلیعه‌ی واقعگرایی

واقعگرایی به مقدار زیاد مدیون «پوزیتیویسم(۲)» (اصالت تحصلی) اُوگوست کنت(۳) (۱۷۹۸ ـ ۱۸۵۷) مؤلف فلسفه‌ی تحصلی(۴) (۱۸۳۰ ـ ۱۸۴۲) و سیاست تحصلی(۵) (۱۸۵۱ ـ ۱۸۵۴) است. کنت علوم را بر اساس سادگی‌ی نسبی، و قرار دادن جامعه شناسی به عنوان پیچیده‌ترین و مهمترین علوم بر تارك علوم دیگر طبقه‌بندی کرد. تا پیش از اُوگوست کنت هدف نهایی‌ی دانش صرفاً بهبود بخشیدن به زندگی‌ی انسان بود، اما کنت بر آن شد که همه‌ی علوم باید سهمی به جامعه شناسی بپردازند، زیرا اگر جامعه شناسی به روشهای علمی مسلح شود قادر است دانش لازم را برای پیش بینی‌ی آینده‌ی بشر و نیز برای نظارت بر جامعه تأمین کند. مباحث کنت پهنه‌ی گسترده‌ای را در بر می‌گرفت، از اینرو نه تنها دانشمندان و فیلسوفان، که بسیاری از هنرمندانِ طرفدارِ «هنر علمی» نیز آنهارا مورد توجه قرار دادند.

گرایش به واقعیت از دوران یونان باستان گاه و بیگاه به چشم می‌خورد. توهم بصری (واقعگرایی) از رنسانس آغاز شده بود و تئاترها را مسخّر کرده بود، و ملودرام و رمانتیسم مطالبه‌ی صحنه‌های واقعی و انگیزه‌های روانشناسانه را سرعت بخشیده بودند، و



تصویر ۱۵. ۱. (●) واقعگرایی به عنوان مکتب بر آن بود که هنر می‌بایست جهان واقعی و ملموس را با صداقت بیان کند؛ و حقیقت تنها از طریق مشاهده‌ی مستقیم به چنگ می‌آید. تابلوی سنگ‌شکنان اثر گوستاو کوربه، ۱۸۴۹.

همه‌ی رهیافتهای پیش از ۱۸۵۰ بر طبیعت و معیارهای «زیبا» و رنگ محلی‌ی چشم نواز، و یا تقابل دلپذیرِ رنگها تأکید گذاشته بودند. حتی ویکتور هوگو که غرابت(۶) را بخشی از هنر می‌دانست، در کارهای خود از تصاویر شلخته پرهیز می‌کرد. اما حدود سال ۱۸۵۰ منتقدانِ هنری مشاهده‌ی عینی و نزدیكِ زندگی را تبلیغ کردند، حتی اگر این مشاهده زننده و اغراق آمیز می‌بود.

واقعگرایی به عنوان یك جنبش آگاهانه، نخست در حوالی‌ی ۱۸۵۳ در فرانسه پدیدار شد، و در ۱۸۶۳ بنیانهای نظری‌ی این سبك در همانجا در ماهنامه‌هایی چون مجله‌ی پاریس، هنرمند، فیگارو، واقعگرایی(۷) (که نخستین بار در ۱۸۵۶ چاپ شد)، و مجله تحفه(۸) به دقت تشریح شده بود. انگاره‌های اصلی‌ی نهضت جدید چنین بودند: هنر می‌بایست جهانِ واقعی و ملموس را با صداقت بیان کند؛ حقیقت تنها از طریق مشاهده‌ی مستقیم به چنگ می‌آید؛ مشاهده‌ی مستقیم تنها در زندگی‌ی معاصر ممکن است؛ و مشاهده کننده باید مثل یك دانشمند بی‌طرف باشد.

درام فرانسوی، ۱۸۵۰ ـ ۱۹۰۰

نخستین درام نویسانی که موازین واقعگرایی را آگاهانه در آثار خود به کار گرفتند فرانسوی بودند. در میان این درام نویسانِ پیشاهنگ آلکساندر دومای پسر و اوژیه اهمیت بیشتری دارند. این دو خود تا حدودی تحت



تصویر ۱۵. ۲. صحنه‌ی هفتم از پرده‌ی پنجم نمایشنامه‌ی **لیوان آب** نوشته‌ی اوژن اسکریب، که نخستین بار در ۱۸۴۰ در کمدی فرانسز اجرا شد. برگرفته از **مجموعه‌ی آثار م. اوژن اسکرایب**، جلد پنجم (۱۸۴۷).

تأثیر اوژن اسکریب[۹] (۱۷۹۱ ـ ۱۸۶۱) قرار داشتند، زیرا ساختاری که این دو برگزیدند او رواج داده بود. اسکریب بین ۱۸۱۱ و ۱۸۶۱ بیش از ۳۰۰ قطعه‌ی نمایشی به تئاترهای پاریس عرضه کرد، که ۲۳ تای آنها در کمدی فرانسز اجرا شدند. آثار او را کمدیهای وودویل، متنهای اپرا[۱۰]، کمدی و درامهای جدی تشکیل می‌دادند. در میان آثار او نمایشنامه‌های **ازدواج به خاطر پول**[۱۱]، **لیوان آب**، و **آدرین لوکوورور** ممتازتر از بقیه‌اند. آوازه‌ی امروز اسکریب به خاطر تدوین و تثبیت فرمولی است که به فرمول «درام خوش پرداخت[۱۲]» مشهور است. این اصطلاح غالباً به طنز، و گاه صرفاً در مورد آثار اسکریب به کار می‌رود. درامهای خوش پرداخت کامل کننده‌ی شیوه‌های دراماتیکی است که از دوران اشیل متداول شده بود: دقت در ارائه‌ی مقدمات، پیشبرد حوادث با ضوابط علت و معلولی، اتخاذ ساختاری که در جایی به نقطه‌ی اوج برسد، پرهیز از دادن اطلاعات اضافی، ورق برگشتنهای ناگهانی، و تعلیق[۱۳]. از آنجا که نمایشنامه‌های اسکریب فاقد شخصیت پردازی‌ی عمیق‌اند و تنها به طرح توطئه و خلق هیجان می‌پردازند امروزه سطحی می‌نمایند. اما باید در نظر داشت که این نمایشنامه‌ها برای تماشاگران سده‌ی نوزدهم بسیار پر اهمیت بودند، زیرا راه و رسم و تعصبات آن دوران با مهارت بسیار در آنها منعکس می‌شد. اگر چه اسکریب پیوند آشکاری با نهضت واقعگرایی ندارد، اما فرمول درام خوش پرداختِ او، با تأکید بسیار بر تحول منطقی و اصول علت و معلولی حوادث، قالب مناسبی را برای دومای پسر و اوژیه

فراهم ساخت.

الکساندر دومای پسر[۱۴] (۱۸۲۴ـ ۱۸۹۵) پس از آن که رمان خود **بانوی کاملیا**[۱۵] (که امروزه به نام **کامیل**[۱۶] معروف است) را به صورت نمایشنامه درآورد، مورد توجه قرار گرفت. اگر چه **کامیل** امروزه صرفاً نمایشنامه‌ای است که «فاحشه‌ای با قلب طلایی» را آرمانی کرده است، اما همین اثر به خاطر واقعگرایی مفرط سه سال اجازه‌ی اجرا نیافت. داستان این نمایشنامه در پاریسِ دهه‌ی ۱۸۴۰ اتفاق می‌افتد، زبان آن به نثر است، و موضوع آن از زندگی‌ی یکی از فواحش معروف آن دوران گرفته شده است. نمایشنامه‌ی **ماریون دُلورم** نوشته‌ی ویکتور هوگو نیز در باره‌ی یك فاحشه بود، اما داستان آن تاریخی بود و زبانی شاعرانه داشت. بعلاوه نمایشنامه‌ی هوگو فاقد تأثیر و سوز و گدازی است که نمایشنامه‌ی **بانوی کاملیا** دارد.



تصویر ۱۵. ۳. (*) آلکساندر دومای پسر درام‌نویس واقعگرای فرانسوی در سده‌ی نوزدهم.



تصویر ۱۵. ۴. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی **بانوی کاملیا** اثر آلکساندر دومای پسر که برای نخستین بار در ۱۸۶۷ در تئاتر سیمای معاصر اجرا شد.

دوما در ۱۸۵۵ نظرگاه خود را تغییر داد، و در نمایشنامه‌ی نیمه جهان[۱۷] همان نوع قهرمانانی را که در کامیل با ملاطفت زیاد معرفی کرده بود، بدون دلسوزی و حمایت به کار گرفت. در این نمایشنامه بر آن بود که «زنانی با گذشته‌ی ناپاك» حق ازدواج با خانواده‌های خوب را ندارند. پس از این دوره دوما به نمایشنامه‌های «پیام دار[۱۸]» روی آورد، و در آنها مسائل اجتماعی را بر طبق فرمول درام خوش پرداختِ اسکریب با داستانهایی هیجان انگیز و سرگرم کننده گنجانید. پیامها و آموزشهای اخلاقی آثار او را صدمه‌ی بسیاری زده‌اند، زیرا که غالب آنها آشکارا و توسط یك عقل کل[۱۹] به طور مستقیم ادا می‌شوند؛ به عبارت دیگر حرفهای نویسنده را قرقره می‌کنند. دوما به رغم موضع گیریهای آشکارش خود را واقعگرا می‌شناخت و می‌کوشید از طریق آثارش جامعه را اصلاح کند. دوما در نامه‌ی سر گشاده‌یی به منتقدی به نام سارسی[۲۰] نوشت: «... اگر بتوانم تأثیر اندکی در جامعه بگذارم... اگر به طریقی بتوانم مردم را وادار کنم که در باره‌ی مسأله بحث کنند، و بتوانم قانون گذاران را وادارم قوانین خود را اصلاح کنند، توانسته‌ام وظیفه‌ام را نه تنها به عنوان یك نویسنده، که به عنوان یك انسان انجام دهم.»

امیل اوژیه[۲۱] (۱۸۲۰ ـ ۱۸۸۹) روانتر و باذوقتر از دومای پسر بود. او کار خود را از ۱۸۴۴ به عنوان طرفدار «تئاتر عامه فهم[۲۲]» آغاز کرد، اما پس از نوشتن هفت نمایشنامه‌ی منظوم سبك واقعگرایی را برگزید. یکی از نخستین نمایشنامه‌های منثور او ازدواج اُلمپ[۲۳] (۱۸۵۵) به قصد پاسخی مستقیم به کامیل نوشته شده است، و درآن، فاجعه‌ی ازدواجِ یك فاحشه با خانواده‌یی اشرافی را نشان می‌دهد. این نمایشنامه از مشهورترین آثار پیام‌دار اوژیه به شمار می‌رود. اما کمدی‌ی رفتارهای او از همه شاخصترند، از جمله داماد آقای پواریه[۲۴] (۱۸۵۴)، که در آن مبارزه‌ی نجیب زادگانِ فقیر اما بلند نظر را با طبقه‌ی متوسطِ ثروتمند

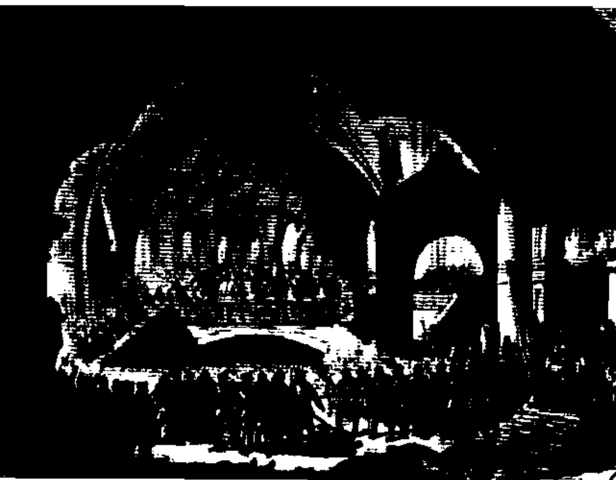


تصویر ۱۵. ۵. پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی ششم از نمایشنامه‌ی پسر گیبویه که در ۱۸۶۲ در کمدی فرانسز اجرا شد. کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.

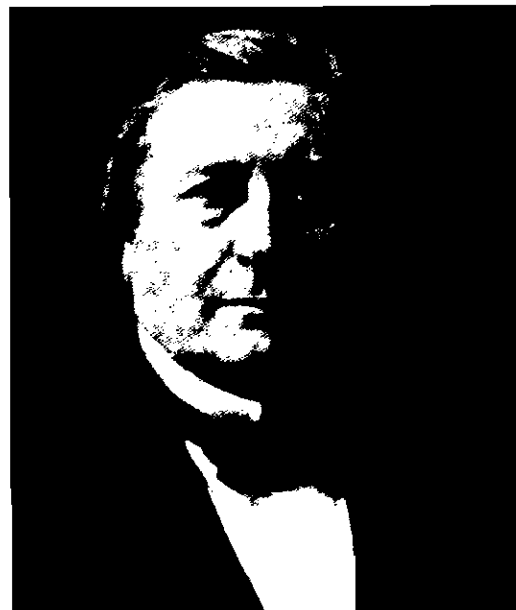
اما متکبر در دوران خود طرح می‌کند. آثار دیگر او در باره‌ی قدرت پول، نفوذ کلیسا در سیاست، و مسائل بسیاری از این دست‌اند.

اگر چه آثار دوما و اوژیه گاه تماشاگران را تکان می‌دادند، اما نمایشنامه‌هایی افراطی نبودند، بلکه آن دو به عنوان عقلهای سلیمِ جامعه‌ی خود می‌کوشیدند اخلاق جامعه را اصلاح کنند. آنها موضوعهایی را برمی‌گزیدند که مورد علاقه‌ی طبقه‌ی متوسط، مادی و محافظه‌کار در دوران سومین امپراتوری‌ی ناپلئون سوم بود. بنابراین بسرعت به جریان اصلی‌ی درام، نه تنها در فرانسه که در همه‌ی اروپا، پیوستند، اما جانشینان سازش ناپذیرشان، طبیعت گرایان، با مباحث و تکنیکهای غیر قابل قبولِ دیگری در راه بودند (که در فصل بعد به آنها خواهیم پرداخت). بعلاوه چون آن دو همان تکنیکهای اسکریب را به کار می‌بستند، در آن دوران تفاوت زیادی با اسکریب نشان ندادند، جز آن که لحن آثارشان در مقابل معاصرانِ شوخ طبع خود، ساردو و لابیش، جلوه‌ی بیشتری داشت.

ویکتورین ساردو[۲۵] (۱۸۳۱ ـ ۱۹۰۸)، وارث راستین اسکریب، بین ۱۸۶۰ و ۱۹۰۰ یکی از محبوبترین درام نویسان جهان شناخته می‌شد. او نیز همچون اسکریب فرمول درام خوش پرداخت را الگوی خود داشت، اما این فرمول را در انواع درام به کار می‌بست. نخستین موفقیتهای ساردو از کمدیهایی چون ورق پاره[۲۶] (۱۸۶۰) و یاران نزدیك ما[۲۷] (۱۸۶۱)، و ساتیرهایی چون سعادت خانواده[۲۸] (۱۸۶۵) حاصل شد. او بعدها نمایشنامه‌هایی مثل فدورا[۲۹] (۱۸۸۲) و توسکا[۳۰] (۱۸۸۷) را برای سارا برنارد نوشت؛ تعدادی از مجللترین نمایشهای پر حادثه‌ی تاریخی در سده‌ی نوزدهم از قبیل سرزمین پدری[۳۱] (۱۸۶۹) و تئودورا[۳۲] (۱۸۸۴) متعلق به اوست. آثار اخیر او حتی تحسین طبیعت گرایان را برانگیخت، چرا که موفق شده بود فضای خاصی برای سرگرمیهای سالم ایجاد کند؛ گو اینکه به نظر جورج برنارد شاو[۳۳] درامهای کم



تصویر ۱۵. ۶. صحنه‌ای از نمایش پرحادثه و تاریخی سرزمین پدری نوشته‌ی ساردو که توسط خود او در تئاتر پورت سن مارتن، در ۱۸۶۳ به صحنه رفت. طراح این صحنه کامبُن است. کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.



تصویر ۱۵. ۷. (●) اوژن لابیش نویسنده‌ی آثار مردم‌پسند فرانسوی، در سده‌ی نوزدهم.

ژرفای ساردو نماینده‌ی انحطاط و خشک مغزی سده‌ی نوزدهم‌اند، که برنارد شاو آن را عصر «ساردو سالاری[۳۴]» نامیده است.

اوژن لابیش[۳۵] (۱۸۱۵ ـ ۱۸۸۸) یکی از بهترین نویسندگان نمایش فارس در سده‌ی نوزدهم است. لابیش علاقه‌یی به طرح مسائل نظری نداشت، و برای مردم عادی می‌نوشت، و علاقه‌یی به چاپ آثارش نشان نمی‌داد. بسیاری از آثار او از جمله **کلاه حصیری ایتالیایی**[۳۶] (۱۸۵۱) به شکل دلپسندی بی‌قید هستند، اما در آثار دیگرش از قبیل **سفر آقای پریشون**[۳۷] (۱۸۶۰) و **غبار در چشم**[۳۸] (۱۸۶۱) نگاه ژرفی بر طبیعت انسان دارد. بسیاری از آثار او بسی بیش از آثار جدی و خود آگاه زمانه‌اش دوام آوردند.

در میان شکلهای فرعی‌ی نمایشی در اواخر سده‌ی نوزدهم در فرانسه اُپرت[۳۹] از محبوبیت بیشتری برخوردار بود. اُپرت مخلوطی از آواز و گفتار، خیالپروری، مسخرگی و پرده دریهای اجتماعی و فرهنگی بود که حدود سال ۱۸۴۸ شکل متمایز خود را یافته بود. این نمایشها با آثار ژاک اُفنباخ[۴۰] (۱۸۱۹ ـ ۱۸۸۰) بویژه **اورفه در جهنم**[۴۱] (۱۸۵۸)، و **هلن زیبا**[۴۲] (۱۸۶۵) جای خود را باز کردند.

شرایط تئاتری در فرانسه، ۱۸۵۰ ـ ۱۹۰۰

در نیمه‌ی آخر سده‌ی نوزدهم تعداد درام نویسانی که برای تئاترهای پاریسی نمایشنامه می‌نوشتند گاه به پنجاه می‌رسید، و بندرت تعدادشان از سی نفر کمتر بود، در حالی که ما در اینجا تنها معدودی از آنها را مورد بررسی قرار می‌دهیم. تا دهه‌ی ۱۸۸۰ غالب تماشاخانه‌های فرعی در تنها یکی از انواع پنجگانه‌ی نمایشی سررشته داشتند ـ ملودرام، کمدی، وودویل، درامهای پر زرق وبرق، یا اُپرت ـ شاید از آن رو که غالب شرکتهای فرعی گروهی در اختیار داشتند که تنها در یکی از انواع نمایش تخصص یافته بود، و از نویسنده نیز می‌خواستند که چنین آثاری برایشان

بنویسد. در دهه‌ی ۱۸۸۰ این الگو به دلایل چندی کنار گذاشته شد. مهمترین علت آن بود که در این دوران نمایشها به دفعات زیاد اجرا می‌شدند، و نمایشی موفق شناخته می‌شد که حداقل صد شب پی‌درپی اجرا شود؛ بسیاری از نمایشها ۳۰۰ شب و گاه بیشتر اجرا می‌شدند، بنابراین هدف تئاترها جذب هر چه بیشتر تماشاگر شده بود؛ این امر همچنین موجب پیدایش بازیگران تخصصی شد که برای اجرای نمایشنامه‌یی خاص استخدام می‌شدند. افزایش تعداد اجراها طبعاً از تعداد آثار مجموعه‌های نمایشی در سال می‌کاست، و شرکتها برای فصلهای نمایشی‌ی خود به معدودی نمایش در سال نیازمند بودند. سفر گروههای بزرگ به شهرستانها و حومه موجب شد که بازار گروههای محلی از رونق بیفتد، بدین ترتیب در ۱۹۰۰ تنها مرکز تئاتری در فرانسه شهر پاریس بود. نزدیک به پایان سده‌ی نوزدهم، نویسنده‌ای شکوه کرده است که تئاترهای فرانسه محدود به اجرای ۲۵ نمایشنامه شده‌اند، زیرا شرکتها تنها به آثاری روی می‌آورند که امتحان خود را داده باشند، و این وضع تقاضا برای آثار تازه را کاهش داده است. ممیزی‌ی نمایشنامه‌ها نیز عرضه‌ی آثار تازه را محدود می‌ساخت.

روی هم رفته، تئاتر فرانسه در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم کامیاب بود. پس از ۱۸۷۵ نمایشهای «متینه[۴۳]» نیز به برنامه‌ی تئاترها افزوده شد، و در ۱۹۰۰ دفترهای نمایندگی‌ی فروش بلیط بازار سیاه درست کردند، به این ترتیب که همه‌ی بلیطها را یکجا می‌خریدند و بعد به قیمت بیشتری می‌فروختند.

ماهیت تئاتر فرانسه دراین دوران محافظه‌کارانه بود، که بعضاً از روحیه‌ی مال دوستی و بعضاً از سلیقه‌های تازه‌ای ناشی می‌شد. همین محافظه‌کاری بود که سرانجام منشاء اصلاحاتی شد وبه دوران «نوینی» در تئاتر فرانسه انجامید.

در طول نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم دو جریان متضاد غالباً در تئاترِ فرانسه در ستیز بودند: واقعگرایی (و به تَبَعِ آن نظارتِ دقیقتر بر تولید نمایشها)، و ذوق هنری (که دقت در جزئیات را نمی‌پذیرفت). در این میان احتمالاً گرایش به واقعگرایی آشکارتر بود، چرا که آثار آن در همه‌ی جنبه‌های تولید نمایش دیده می‌شود. این امر بدون تردید یکی از عمده‌ترین انگیزه‌های پیدایش کارگردانی در نمایشهای تئاتری بوده است.

ساردو و دومای پسر هر دو آدولفو مونتینی[۴۴] (۱۸۰۵ ـ ۱۸۸۰)، کارگردان تئاتر ژیمناز[۴۵]، را نخستین کارگردانی شناخته‌اندکه اداره و نظارت بر نمایش را به سطح یک کار هنری ارتقا داد. بنابه گفته‌ی دوما، مونتینی در جلو صحنه، مقابل بازیگران میزی قرار می‌داد تا بازیگران نتوانند طبق عادت نیمدایره تشکیل دهند. پس از آن صندلیهایی نیز برگرد میز می‌چید، و از بازیگران می‌خواست در اطراف میز بنشینند، و از آنها می‌خواست هنگام سخن گفتن یکدیگر رامخاطب قرار دهند، و نه تماشاگران را. او اتاق صحنه‌اش را همچون اتاقهای واقعی می‌آراست، و اشیایی مثل جعبه‌ی سیگار، جعبه‌ی دستمال، یا نامه در اطراف صحنه می‌گذاشت تا بازیگران با استفاده از این اشیاء انگیزه‌ی واقعی برای حرکت داشته باشند. او بدین ترتیب قادر شد بتدریج توهمی از زندگی‌ی واقعی به دست دهد. بنا به گفته‌ی ساردو موفقیت مونتینی

موجب شد که دیگران نیز نوآوریهای او را پیروی کنند.

مونتینی غالباً آثار واقعگرای زمان خود را کارگردانی می‌کرد. بنابراین ساردو نیز به پیروی از او نظارت بر اجرای آثارش را بر عهده گرفت، و نمایشهای پر زرق و برق تاریخی را با وفاداری‌ی مطلق به واقعیت به کمال رساند. این دقت در جزئیات به کمدی فرانسز نیز راه یافت، و احیای آثار گذشته همچون عروسی‌ی فیگارو را در اوایل ۱۸۸۰ آغاز کرد. برای این نمایشنامه هفتاد جلسه‌ی تمرین در نظر گرفته شد که در آن دوره بی‌سابقه بود. در پایان سده‌ی نوزدهم عملاً همه‌ی شرکتهای نمایشی یك کارگردان، با دو یا سه دستیار، در اختیار داشتند تا جنبه‌های گوناگون صحنه و اجرارازیرنظربگیرند.

نهضت واقعگرایی به صحنه پردازی و طراحی لباس نیز سرایت کرد. ساردو در نمایشهای دیدنی‌ی خود با دقت در جزئیاتِ محل وقوع ماجرا (دقتی باستانشناسانه) این نهضت را به اوج خود رساند، چندان که حتی طبیعت گرایان نیز او را ستوده‌اند. در نمایشنامه‌ی دشمنی(۴۶) (۱۸۷۴) که در قرون وسطی اتفاق می‌افتد هزینه‌ی بی‌سابقه‌یی صرف تهیه‌ی سلاح، لباس و صحنه کرد تا جزئیات تاریخی را چنان که بود منعکس کند. اجرای تئودورا که داستان آن در بیزانس اتفاق می‌افتد، حتی بیش از دشمنی هزینه برداشت؛ در نقدهایی که بر اجرای این نمایش نوشته‌اند چیزی جز شگفتیهای صحنه نیامده است.

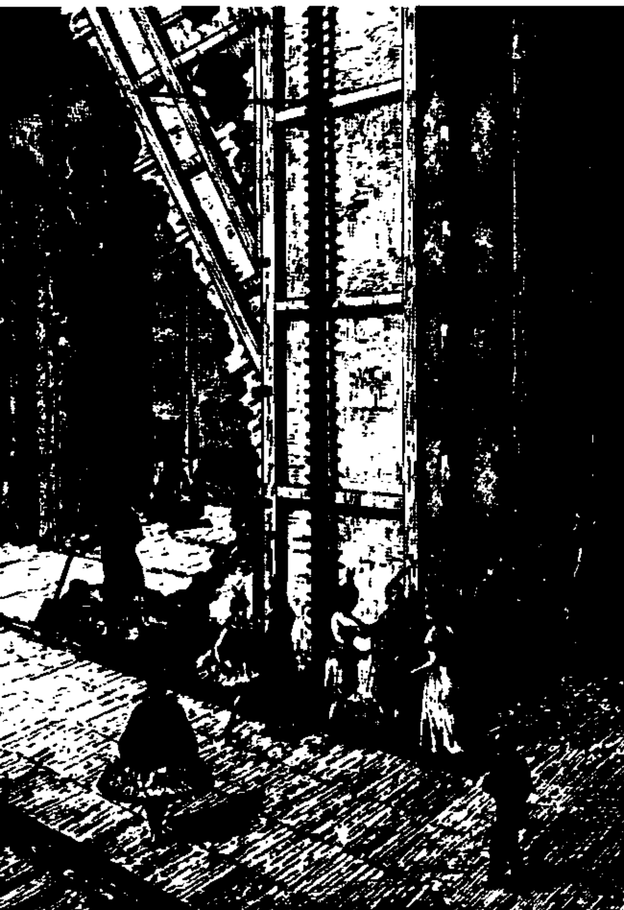
انعکاسِ جزئیاتِ واقعگرایانه از زندگی‌ی روزمره نیز هر روز بیشتر می‌شد. در نمایشنامه‌ی دوست من فریتس(۴۷)، که در ۱۸۷۶ در کمدی فرانسز اجرا شد، بر روی صحنه باغی ساخته شده بود که در آن آبِ واقعی جاری بود، و بر درختهای آن گیلاسهای واقعی دیده می‌شد؛ در صحنه‌ی دیگری از این نمایش غذا و نوشابه‌ی واقعی خورده می‌شد.

اما سبك بصری و عناصر صحنه پردازی تفاوت اندکی با سالهای گذشته داشت، زیرا طراحان عمده‌ی این دوران، غالباً کسانی بودند که کار خود را پیش از ۱۸۵۰ آغاز کرده بودند، و شاگردانشان نیز کم و بیش همان شیوه‌های استادان را به کار می‌بستند. طراحان مهمِ نیمه‌ی دومِ سده‌ی نوزدهم در فرانسه عبارت بودند از: ا. ا. روبه(۴۸)، فیلیپ شاپرُن(۴۹)، س. ا. کامبُن(۵۰)، ژ. ب. لاواستر(۵۱)، ادوارد دِپله شین(۵۲)، ژان داران(۵۳)، و اوژن لاکوست(۵۴).

روشهای تهیه‌ی دکور در اواخر سده‌ی نوزدهم نسبتاً استاندارد بود. کارگردان پس از مشورت با نمایشنامه نویس چکیده‌ی نیازهای خود را به طراح صحنه می‌سپرد، و طراح الگویی مقوایی (ماکت) از صحنه تهیه می‌کرد. پس از تصویب این مدل، طرحی با مقیاس از طرف طراح برای نجارها تهیه می‌شد تا از روی آن دکورها را بسازند. پس از ساخته شدن قطعات مختلف دکور، آنها را به یکی ازپنج یا شش کارگاه دکور (استودیو) موجود در پاریس می‌فرستادند تا رنگ شوند. هر تئاتری تعداد کمی دستیار صحنه در استخدام داشت، زیرا نمایشهای فرانسوی تقریباً هرگز در طول اجرا نیاز به تغییر صحنه نداشتند، و تغییرات اندکی هم که لازم می‌آمد در فاصله‌ی تنفسها انجام می‌گرفت.

پس از ۱۸۵۰ تئاترها آغاز به استخدام طراحان مخصوصی برای لباسهای تاریخی، و افزودن بر تعداد

تصویر ۱۵. ۸. طرحی از شاپرُن برای نمایشنامه‌ی اُدیپ شاه، برگرفته از بررسی هنرهای تزیینی (۱۸۸۱-۱۸۸۲).



تصویر ۱۵. ۹. پشت صحنه‌ی تئاتری در اواخر سده‌ی نوزدهم. خط‌کشیهای کف صحنه و حایلهای نگهدارنده‌ی دکورها قابل‌توجه‌اند. برگرفته از فرهنگ تئاتر نوشته‌ی پوژن (۱۸۸۴).

خیاطان و تعمیرکاران لباس کردند، تا برایشان لباس بدوزند، و لباسهای موجود را ترمیم و حفظ کنند. مراکز ویژه‌یی برای تأمین اسلحه و وسایل دیگری که تهیه‌شان برای شرکتها مشکل بود دایر شد. موی مصنوعی (ویگ) توسط افراد حرفه‌یی ساخته می‌شد، و آرایشگران متعددی برای کمك به بازیگران استخدام می‌شدند. در اواخر سده‌ی نوزدهم راسینه[55] کتابی به نام لباس تاریخی[56] نوشت که در ۱۸۸۸ کامل شد، و راهنمای استانده‌یی برای طراحان لباس به شمار می‌رفت.

گرایش به واقعگرایی در بازیگری نیز رو به افزایش نهاد. مثلاً بازیگران زن در صحنه چیز می‌بافتند، و بازیگران مرد سیگار می‌کشیدند یا کارهایی از این قبیل انجام می‌دادند. در دهه‌ی ۱۸۷۰ بازیگری برای بازی در صحنه‌ی مردن با یك متخصص زهرشناسی[57] مشورت کرد تا بتواند نقش خود را واقعی اجرا کند (این اجرا از واقعگراترین بازیهای تئاتری در فرانسه ارزیابی شده است). در ۱۸۹۰ در صحنه از کپسول خون مصنوعی برای واقعگرایی استفاده شد. از این نمونه‌ها تعداد بیشماری می‌توان ذکر کرد.

برای آموزش یك زبانِ ارتباطی‌ی دقیق در بازیگری نیز حداقل یك اقدام‌اساسی‌صورت گرفت. در این دوره غالب بازیگران فرانسوی از راه تجربه می‌آموختند، اما با متروك شدن نظام مجموعه‌ی نمایشی (رپرتواری)، کنسرواتوار پاریس اهمیت بیشتری یافت، هر چند حتی در کنسرواتوار نیز دانشجویان غالباً همان شیوه‌ی کار استادان را تقلید می‌کردند، و سبکهای کهن را ادامه می‌دادند. با توجه به دریافتهای سده‌ی نوزدهم از تئاتر می‌توان انتظار داشت که بازیگران نیز در جستجوی رهیافتی علمی و تحلیلی بودند. سرانجام فرانسوا دِلسارت[58] (۱۸۱۱ ـ ۱۸۷۱) اعلام کرد و عملاً نشان داد که قوانین بیان صحنه‌یی قابل کشفند، و می‌توان این قوانین را با دقتی ریاضی قاعده بندی کرد.

دلسارت بر آن بود که عواطف و تصورات انسانی را تحلیل کند و روشی برای بیان آنها به دست آورد. اوتجربیات و رفتار انسان را به سه نوع تقسیم کرد: جسمانی، ذهنی، و عاطفی ـ معنوی.و آنها را به ترتیب به عمل، اندیشه، و احساسات ارتباط داد. او همچنین بدن را به بخشهای اصلی و فرعی تقسیم کرد، و هر یك از آنها را به حالتهای جسمانی، ذهنی، و عاطفی ـ معنوی مربوط دانست. سرانجام طرح جامعی به دست آورد و بر پایه‌ی آن توضیح داد که انسان برای بیان احساسات، آداب و سلوك، و مقصود خود چگونه از پا، دست، بازو، بالاتنه، سر و هر یك از اندامهایش استفاده می‌کند.

اگر چه نظام پیشنهادی‌ی دلسارت بتدریج بسیار مکانیکی شد، اما به عنوان نخستین تلاش در راه پیدایش روش تعلیم بازیگری حائز اهمیت زیادی است، و در پایان سده‌ی نوزدهم این روشها تقریباً در همه‌ی جهان به کار برده می‌شدند. منتقدانِ عصر ما روشهای دلسارت را معمولاً با تمسخر یاد می‌کنند، اما باید دانست که این روشها سهم زیادی در تحول قواعد بازیگری و قاعده بندی‌ی برنامه‌های آموزشی‌ی بازیگران داشته‌اند.

با آن که نیروهای زیادی در اواخر سده‌ی نوزدهم دست به تبلیغ واقعگرایی زده‌اند، اما تعداد

تئاتر و درام در اروپا و آمریکا در اواخر سده‌ی نوزدهم

مخالفان نیز اندك نبود. در ۱۹۰۰ هنوز تعدادی از نمایشها همان دکورهایی را به‌کار می‌بردند که پیش از رواج واقعگرایی ساخته شده بودند. شرکتهای نمایشی اگر چه بسیار بیش از سده‌ی هجدهم دکور در اختیار داشتند، اما برای هر نمایشنامه‌یی دکور تازه‌ای ساخته نمی‌شد. بعلاوه از آنجا که قطعات مختلف دکورهای یك نمایش طراحانِ مختلفی داشت، صحنه فاقد وحدتِ طرح بودند. لباس نیز وضع مشابهی داشت. هنوز بسیاری از بازیگران مایل بودند لباسهای خود را خودشان تهیه کنند و بازیگرانِ زن معمولاً خیاطان ویژه‌ای داشتند. حتی هنگامی که مدیر شرکت طراح لباس استخدام می‌کرد، بازیگران اصلی آزاد بودند که لباس خود را خود انتخاب کنند، و منتقدان گاه آنها را به خاطر ترکیب لباسهایشان می‌ستودند. با آن که غالب نمایشهای مجلل تاریخی یکدست بود، حتی در این نمایشها هم یکدستی کامل نبود، زیرا لباسها نیز همچون دکورها در نمایشهای مختلفی به کار می‌رفت.

سبك کهن در بازیگری مشهودتر بود. تا نزدیك پایان سده‌ی نوزدهم بازیگران بر طبق رشته‌ی حرفه‌یی استخدام می‌شدند، از این رو مایل بودند مجموعه‌یی از شیوه‌ها و فوت و فنهای کاری برای خود دست و پا کنند. سیاهی لشکرها معمولاً از مردم کوچه و بازار انتخاب می‌شدند و بندرت پیش از اجرای نمایش با گروهِ اصلی تمرین می‌کردند. غالب تئاترها فردی را فقط برای تمرین با سیاهی لشکرها در اختیار داشتند، و این افراد رهبر سیاهی لشکرها در صحنه بودند. سیاهی لشکرها معمولاً هر شب عوض می‌شدند.

آنچه در اواخر سده‌ی نوزدهم بیش از هر چیز به چشم می‌خوردتجلیل از ستارگان است.بخش اعظم هر نمایش در واقع بر محور ستارگان می‌گشت، و اگر ستاره‌یی از درك هنری‌ی خوبی برخوردار می‌بود نتایج خوبی به بار می‌آمد، اما تقریباً همواره همه چیز بر طبق خواسته‌های او جریان می‌یافت. حتی کمدی فرانسز از این سنت رهایی نداشت، و منازعه و حسادت میان بازیگران اصلی بیش از عوارض دیگر شرکتها را تحلیل می‌برد.

ستارگان فرانسوی در اواخر سده‌ی نوزدهم لشکری را تشکیل می‌دادند. در این میان گو، کوکلن، مونه ـ سولی، و رِژان از همه نامی‌ترند. ادموند گو[59] (۱۸۲۲ ـ ۱۹۰۱) پس از ۱۸۴۴ به کمدی فرانسز پیوست، و در شخصیت پردازی‌ی نقشهای کلاسیك، و همچنین در کمدیهای معاصرِ خود تحسین منتقدان را برانگیخت. کنستان ـ بِنوا کوکلن[60] (۱۸۴۱ ـ ۱۹۰۹) از ۱۸۶۰ تا ۱۸۸۶ در کمدی فرانسز بازی می‌کرد، و پس از آن مدتی به سراسر جهان سفر کرد و نمایش داد و سرانجام به‌پاریس بازگشت. او در اوایل دهه‌ی ۱۸۹۰ به خاطر اعتراض به قانون ممنوعیت اجرای بازیگرانِ کمدی فرانسز در تئاترهای دیگر جنجالی برپا کرد (سارا برنارد نیز به این قانون اعتراض کرده بود، اما او به قدری جنجال آفرین بود که هیچکس در کمدی فرانسز او را نمی‌خواست). اعتراضهای کوکلن قوانین کمدی فرانسز را بر هم زد، زیرا پس از او هر بازیگر ناسازگاری به سادگی آن را زیر پا می‌گذاشت. در ۱۸۹۷ کوکلن مدیریت تئاتر پورت سن مارتن را بر عهده گرفت و در آنجا بود که نقش سیرانو دو برژراك[61] را، که ویژه‌ی او نوشته شده بود، آفرید. او در کمدیهای مولی‌یرو نقشهای رمانتیك و باشکوه بهترین آثار خود را عرضه کرد، و به خاطر قابلیتهای



تصویر ۱۵. ۱۰. کنستان ـ بِنوا کوکلن بازیگر ممتاز فرانسوی در سده‌ی نوزدهم در نقش سیرانو دو برژراك، نقشی که توسط ادموند رُستان ویژه‌ی او آفریده شده بود. برگرفته از اجرای اصلی در ۱۸۹۸، برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۸۹۸)

برترِ تکنیکی مورد تقدیر بود. کوکلن دستاوردهای خود را در کتابهایی مثل هنر بازیگری[۶۲] (۱۸۸۹) به تفصیل نقل کرده است.

مونه ـ سولی[۶۳] (ژان ـ سولی مونه، ۱۸۴۱ ـ ۱۹۱۶) در کنسرواتوار پاریس آموزش دید و پیش از وارد شدن به‌کمدی فرانسز در ۱۸۷۲ در اُدئون به‌ایفای نقش پرداخت. او با اندام متناسب، صدای زیبا، و طبع آتشین خود، به نقشهای بزرگِ تراژیك در مجموعه‌های کلاسیك و رمانتیك اصالت فراوانی بخشید.

گابریلِ رِژان[۶۴] (۱۸۵۷ ـ ۱۹۲۰) نخستین بار در ۱۸۷۵ به صحنه رفت و بزودی به عنوان بهترین بازیگر زن کمدی در دوران خود تثبیت شد. او بندرت در درامهای سبکی که معاصرانش می‌نوشتند ظاهر می‌شد، اما هنگامی که چنین نقشهایی را بر عهده می‌گرفت نظیر نداشت. رِژان پس از موفقیتهایی که در صحنه‌های لندن، نیویورك و شهرهای دیگر به دست آورد بازنشسته شد.

معروفترین ستاره‌ی فرانسوی در اواخر سده‌ی نوزدهم سارا برنارد[۶۵] (۱۸۴۴ ـ ۱۹۲۳) نام داشت. او در ۱۸۶۲ پا بر صحنه گذاشت، و پس از مدتی کار در تئاترهای فرعی، و سپس در اُدئون، در ۱۸۷۲ به‌کمدی فرانسز پیوست،و بزودی به یکی از جاذبه‌های عظیم تئاتر فرانسه و به سرچشمه‌ی جنجالهای فراوان بدل شد. پس از ماجراهای تلخی که در کمدی فرانسز آفرید، سرانجام در ۱۸۸۰ آنجا را ترك گفت. مدتی به عنوان ستاره به سراسر جهان سفر کرد و مدیریت چند تئاتر پاریسی را بر عهده گرفت. سارا برنارد با اندام باریك، چشمان مسیاه، صدای «طلایی»، و تواناییش در



تصویر ۱۵. ۱۱. (ه) سارا برنارد و خانم پاتریك کمبل در نقشهای پلئاس و ملیزاند، (۱۹۰۴).

القای وسوسه، درد، خشمهای همراه با اشك و مرگ مورد توجه بود. موفقیتهای عظیم او در نقشهای کامیل، توسکا، آدریَن لوکوورور، دوناسول (در هرنانی)، و ایفای نقش اصلی در نمایشنامه‌ی عقاب جوان[۶۶] نوشته‌ی ادموند رُستان[۶۷] شهرت زیادی نصیبش کرد. سارا برنارد کمال تکنیکی را با شخصیت جذاب خود درمی‌آمیخت تا تصویر یك «بازیگر بزرگ زن» را بیافریند. بسیاری از منتقدان هنوز او را بزرگترین بازیگر عصر خود می‌شناسند.

تنشی که میان سنت گرایان و نوآوران در همه‌ی جنبه‌های یك نمایش وجود داشت، در معماری‌ی تئاتر نیز منعکس شد. در طول دهه‌ی ۱۸۶۰، به منظور تحقق نقشه‌ی ناپلئون سوم برای ایجاد شبکه‌ی مجللی از «بولوارهای بزرگ» در پاریس، تعداد زیادی تئاتر نیز ساخته شد. یکی از نتایج این طرح برچیده شدن بولوار دوتام[۶۸]، مرکز اصلی‌ی تئاترهای بلوار بود. تئاترهای تازه‌یی که جای تئاترهای قدیمی را گرفتند کم و بیش همان قیافه را با تغییرات اندکی حفظ کردند. در جایگاه تماشاگران، در مکانی که نزدیك صحنه وجود داشت، صندلیهای راحتی قرار داده شد (این شیوه در دهه‌ی ۱۸۴۰ در اپرا کمیك اتخاذ شده بود)، اما محوطه‌ی پشتِ این محل تغییری نیافت و مثل گذشته پیت یا پارتر را تشکیل می‌داد که فقط نیمکت داشت. دورتا دور تئاترها با ردیف غرفه‌ها (یا بِینوار[۶۹]) محصور بود، و در بالای آن دو یا سه ردیف ایوان[۷۰] ساخته شد. ایوان اول دو یا سه ردیف صندلی داشت که در پشت آن یك ردیف غرفه تعبیه شده بود؛ ایوان دوم معمولاً سراسر پوشیده از غرفه بود، وایوان سوم معمولاً فقط



تصویر ۱۵. ۱۲. سارا برنارد، در مرکز تصویر، در نمایشنامه‌ی تئودورا اثر ساردو در ۱۹۰۲، که در پاریس اجرا شد. برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۰۲).

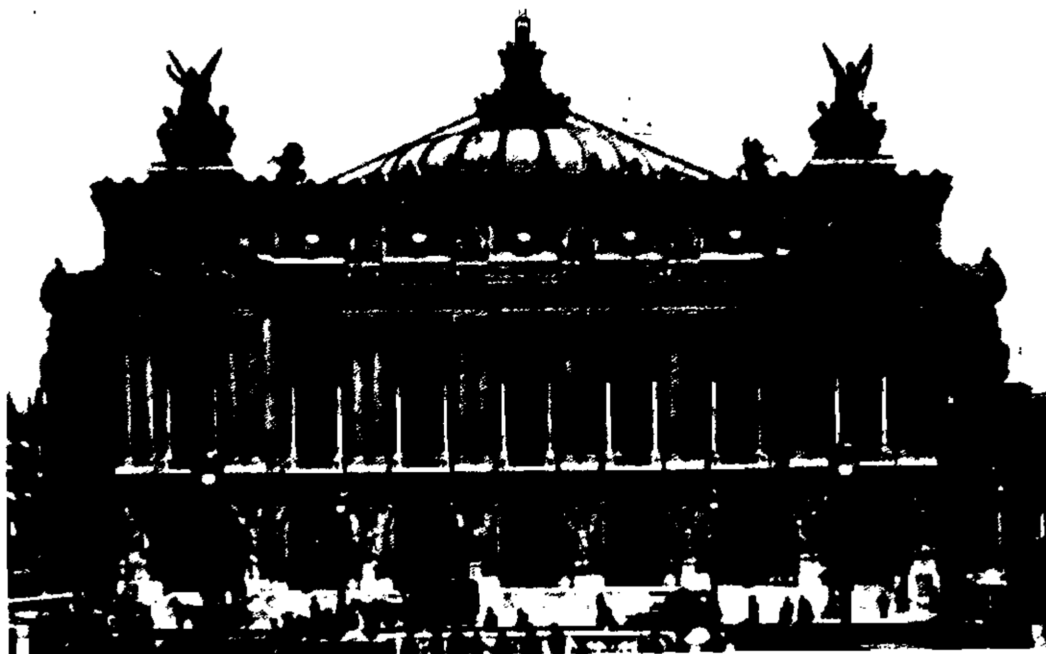
نیمکت داشت. تئاترهای مجلل تعدادی لژ مخصوص[۷۱] بسیار آراسته داشتند که مثل یك اتاق پذیرایی تزیین می‌شدنـد، و در آنهـا زنگهایـی نیـز برای خوانـدن پیشخدمت در طول نمایش قرار داده بودند. گنجایش تئاترها بین ۱۲۰۰ تا ۲۰۰۰ تماشاگر بود، و تا نزدیك پایان سده‌ی نوزدهم اقدامات حفاظتی و ایمنی چندان رعایت نمی‌شد. در جناحهـای تالار نمـایش غالباً صندلیهای تاشویی قرار می‌دادند تا در صورت پر شدن تالار از آنها نیـز استفـاده شود؛ درهـای خروجـی‌ی اضطراری معمولاً محدود و نارسا بود، وتهویه‌ی تئاترها خوب نبود. پس از آن که در آتش سوزی‌ی اپرا کمیك در ۱۸۸۷ حدود ۴۰۰ نفر تماشاگر سوختند، به ایمنی تئاترها توجه بیشتری شد.

طاق پروسینیوم را معمولاً بسیار بلند می‌گرفتند تا تماشاگرانِ نشسته در ایوان دید کافی داشته باشنـد. این طاق نه تنها گاه تا سقف تالار بالا می‌رفت، بلکه از دو طرف تمامِ عرض تالار را نیز دربرمی‌گرفت. قطر پروسینیوم معمولاً بسیار ضخیم بود، زیرا بسیـاری از تئاترها دربالای پروسینیوم غرفه‌هایـی را در ادامـه‌ی ایوانها می‌ساختند. قطر دیوارپروسینیوم صحن وسیعی را در جلوی صحنه به وجود می‌آورد که بازیگران معمولاً در آنجـا بازی می‌کردنـد. سوفلورهـا، بویـژه پیش‌از استقرار کـاملِ واقعگرایی، در غرفه‌یی در همین صحن می‌نشستند. کف صحنه به طرف انتها شیبِ سربـالا داشت، و تغییـر دکور هنـوز با نرده ـ ارابـه انجـام می‌گرفت، اما این دستگاه با بالاکشها و ابزارهای دیگر

مجهز شده بود. در طول سده‌ی نوزدهم فضای بالا و زیر صحنـه بسیار وسیع شد تا امـکان جابه‌جایـی‌ی دکورهای بزرگ را فراهم سازد،و در برخی از تئاترها بالاکشهای مخفی نیز بدین منظور ساخته می‌شد.

شاید هیچ تئاتری همچون اپرای پاریس، که در ۱۸۷۴ کامل شد، شیوه‌های گذشته را این چنیـن در خود جمع نکرده باشد. این تئاتر را شارل گارنیـه[۷۲] طراحی کرد،و ساختمان آن در ۱۸۶۲ آغاز شد و حدود ۴۰ میلیون فرانـك هزینـه برداشـت. سالن انتظـار و راهروهای عظیـم آن از چهـار طبقـه به ایوانهـا راه داشـت، و ۲۱۰۰ نفـر را در خود جای می‌داد. طاق پروسینیوم آن ۱۶/۵ متر ارتفاع داشت که صحنه‌ای به پهنای ۵۲/۵ متر و عمق ۲۵/۵ متر را قاب می‌کرد. تالار رقصی که در پشت صحنه قرار داشت به صحنه پیوند می‌خورد و در این‌حال تا عمق صحنه تا حدود ۴۵ متر قابل افزایش بود. شیب کف صحنـه از جلـو تا انتهای تالار رقص، در هر یك متر پنج سانتی متر بود. در بالای صحنه فضایی به ارتفاع ۳۵/۷ متر، و در زیر آن فضایی به ارتفاع ۱۵ متر قرار داشت. کف صحنه از جلو تا انتها به ده بخش (یا پلان) تقسیم شده بود که

تصویر ۱۵. ۱۳. (ه) اپرای پاریس که توسط شارل گارنیه ساخته شد.





تصویر ۱۵. ۱۴. نقشه‌ی مقطع اپرای پاریس که در ۱۸۷۴ گشایش یافت. اتاق صحنه در طرف راست دیده می‌شود. طبقات بسیاری که در زیر صحنه وجود دارند و همچنین فضای عظیم بالای تالار انتظار و اتاقهای دیگر قابل توجه‌اند. برگرفته از مجله‌ی جهان مصور (ششم فوریه ۱۸۷۵).

هر یك از بخشها خود تقسیمات دیگری داشتند: (۱) شیارهای متعددی به عرض ۴ سانتیمتر، (۲) حفره‌های مخفی‌ی باریك به عرض ۵۵ سانتیمتر، (۳) مخفی گاههای بزرگتر به عرض تقریبی‌ی ۱/۲متر. هر یك از این قسمتهای فرعی، یا همه‌ی پلان، در محاذات عرض پروسینیوم باز و بسته می‌شد. این انعطاف امکان ایجاد هر نوع افکتی را از زیر زمین صحنه می‌داد. دکورها توسط ارابه‌هایی به درازای ۳متر، که هر یك به چهار نرده‌ی عمودی مجهز بودند، جابه‌جا می‌شدند، و قطعات مسطح دکور بر این نرده‌ها استوار بودند، بعلاوه قطعات دکور را از طریق بالاکشهای مخفی نیز حرکت می‌دادند. هنگامی که این تئاتر ساخته شد مجهزترین تئاتر جهان به شمار می‌رفت. نکته‌ی جالب این است که این تئاتر با شیوه‌های سنتی‌ی خود زمانی تمام شد که تئاتر فستشپیل هاوس[۷۳] با تجهیزات نوینی توسط واگنر در بایروت[۷۴] (آلمان) ساخته شد.

به طور کلی باید گفت در اواخر سده‌ی نوزدهم در فرانسه جنبه‌های گوناگون تئاتر مورد توجه فراوان قرار گرفت. در همین زمان میان سنت گرایان و نوآوران جدالهای سختی بروز کرد، اما هنوز فقدان یك نظریه تئاتری که بتواند عناصر مختلف را در یك کل واحد پیوند زند احساس می‌شد. در سالهای آخر سده‌ی نوزدهم این کمبود هم به آرامی رفع شد. نتایج دستاوردهای تازه موضوع بحث فصل آینده خواهد بود.

درام انگلیسی، ۱۸۵۰ - ۱۸۹۰

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم درام انگلیسی راه زوال پیمود، و تنها معدودی درام نویس انگلیسی با نوشتن ملودرام، کمدیهای سبك، بورلسك، و درامهای موزیکال در زمان خود به شهرت رسیدند. در میان این درام نویسان تیلر، بایرُن، و بوسیکولت محبوبتر از دیگران بوده‌اند.

تام تیلر[۷۵] (۱۸۱۷ - ۱۸۸۰) در سالهای میان ۱۸۴۴ و ۱۸۷۸ بیش از هفتاد نمایشنامه از انواع مختلف نوشت که بهترین آنها کمدیها و درامهای



تصویر ۱۵. ۱۵. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی زندانی آزاد (یا تحت نظر) اثر تام تیلر، بدان‌گونه که در تئاتر الیمپیك در سال ۱۸۶۳ در لندن اجرا شد. در مرکز تصویر هوراس ویگان در نقش هاوك شاو، احتمالاً نخستین کارآگاه تئاتری، دیده می‌شود. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

بومی‌ی او بودند. مشهورترین آثار او عبارتند از صورتکها و چهره‌ها[۷۶] (۱۸۵۲)، که بر اساس زندگی‌ی پگ وُفینگتُن[۷۷] نوشته شده؛ مترس از آن که هایهو دارد[۷۸] (۱۸۵۵)، که با طرح مسائل جنسی سرو صدایی بپا کرد؛ پسر عموی آمریکایی‌ی ما[۷۹] (۱۸۵۸)، که ای. ا. ساترن[۸۰] با ایفای نقش لرد دانریری آن را به شهرت رسانید؛ و خوش قول[۸۱] (۱۸۶۳)، که در باره‌ی زندگی‌ی مردم فقیر، و کارآگاهی به نام هاوك شاو[۸۲] است.

هنری جیمز بایرُن[۸۳] (۱۸۳۴ - ۱۸۸۴) بین ۱۸۵۷ و ۱۸۸۲ حدود ۱۵۰ نمایشنامه نوشت که شامل کمدیهای احساساتی و بورلسکهای خیالبازی هستند. نمایشنامه‌ی پسران ما[۸۴] در نخستین اجرای خود ۱۳۶۲ شب پیاپی به صحنه رفت و تا سالها پراجراترین نمایش شناخته می‌شد. نمایشنامه‌های بایرن نماینده‌ی سطح سرگرمیهای نمایشی در اواخر سده‌ی نوزدهم‌اند، بدین معنی که از مسائل روزمره و شخصیتهای شناخته شده فراتر نرفته‌اند.

شاید موفقترین درام نویس این دوره دایُن بوسیکولت[۸۵] (۱۸۲۲ - ۱۸۹۰) باشد. او از سال ۱۸۴۱ با نمایشنامه‌ی تعهد لندنی[۸۶]، که کمدی‌ی با نشاطی از نوع کمدی رفتارهاست، کار خود را آغاز کرد، و تا پایان عمر آثار فراوانی آفرید. او بین ۱۸۴۴ و ۱۸۴۸ در فرانسه بسر برد و در آنجا تکنیك درامهای

احساساتی و ملودرام را بخوبی فرا گرفت. بوسیکولت سالهای میان ۱۸۵۳ و ۱۸۶۰ را در آمریکا گذراند، و پس از آن اوقات خود را متناوباً در آمریکا و انگلستان سپری کرد. او در طول دهه‌ی ۱۸۵۰ مایه‌های اصلی‌ی آثار خود را به کمال بخشید ـ از نظر احساس، لطافت طبع، هیجان، ورنگ محلی ـ و آثاری نوشت که تنها در جزئیات با هم تفاوت داشتند. آثار عمده‌ی او عبارتند از برادران کُرسی[۸۷] (۱۸۵۲)، پیاده‌روهای نیویورک[۸۸] (۱۸۵۷)، دورگه[۸۹] (۱۸۵۹)، کالین باون[۹۰] (۱۸۶۰)، آرا ـ نا ـ پوگ[۹۱] (۱۸۶۴)، و شافراون[۹۲] (۱۸۷۴) که همگی داستانهایی پرهیجان و ملودراماتیك دارند و در مکانهایی خوش منظره اتفاق می‌افتند، و غالب آنها با صحنه‌هایی شورانگیز و تماشایی از آتش سوزی، انفجار، طوفان، و سقوط بهمن به نتیجه می‌رسند. بوسیکولت نه تنها از ماهرترین درام نویسان دوران خود بشمار می‌رود بلکه اشتیاق وافر او در گنجانیدن آخرین

تصویر ۱۵. ۱۶. صحنه‌ی بازار فروش بردگان در نمایشنامه‌ی دو رگه نوشته‌ی بوسیکولت، که برای نخستین بار در ۱۸۵۹ در آمریکا اجرا شد. آگنس رابرتسُن همسر بوسیکولت، و جفرسن در این نمایش ایفای نقش کردند. برگرفته از یك گراوور سده‌ی نوزدهمی.





تصویر ۱۵. ۱۷. (*) یك صحنه‌ی واقعگرایانه از نمایشنامه‌ی مال ما نوشته‌ی رابرتسُن. در این دوران دکور جعبه‌ای، بدون نیاز به بالها، دیگر امری پذیرفته شده بود. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، نوشته‌ی جی. ب. پریستلی.

کشفیات علمی به عنوان مهمترین عناصر داستانی تأثیر زیادی در تهیه‌ی نمایشها بر جای نهاد.

تا دهه‌ی ۱۸۶۰ درام نویسان انگلیسی توجهی به واقعگرایی نشان نمی‌دادند، تا آنکه تامس ویلیام رابرتسُن[۹۳] (۱۸۲۹ ـ ۱۸۷۱) آغاز به کار کرد. او که پسر یك بازیگرِ گروههای محلی بود،و مدتی به عنوان مدیر صحنه‌ی خانم وستریس تجربه اندوخته بود، از ۱۸۵۱ نوشتن نمایشنامه را آغاز کرد. رابرتسُن تا ۱۸۶۴ موفقیتی به دست نیاورد، تا آن که نمایشنامه‌یی به نام دیوید گاریك از او اجرا شد. آثار او ـــ جامعه[۹۴] (۱۸۶۵)، مال ما[۹۵] (۱۸۶۶)، نظام کاستی[۹۶] (۱۸۶۷)، نمایشنامه[۹۷] (۱۸۶۸)، و مدرسه[۹۸] (۱۸۶۹) ـــ همه از زندگی‌ی معاصر او الهام گرفته‌اند و در مکانهایی کاملاً شناخته شده اتفاق می‌افتند، و جزئیات مکانها با وسواس تمام در آنها توصیف شده‌اند. بعلاوه در آثارش با حرکات پانتومیم و شیوه‌های بازیگری نکات مهمی را القا می‌کند؛ اعمال روزمره‌یی چون چای درست کردن، چای دادن، و چای نوشیدن. این نمایشنامه‌ها، آن طور که در گروه بنکرافتها اجرا شده‌اند، نوآوریهای چندی را نیز در بازیگری ارائه می‌دهند. اگرچه رابرتسُن را نمی‌توان درام نویس بزرگی برشمرد، اما در میان معاصرانش نظیر نداشت. متأسفانه راه او پیروان بلافصلی نیافت، در نتیجه واقعگرایی تا دهه‌ی ۱۸۹۰ توسط نویسندگان انگلیسی مورد اعتنای چندانی قرار نگرفت.

از لحاظ محبوبیتِ مردمی پر بیننده‌ترین

شکلهای نمایشی در انگلستان بین ۱۸۵۰ و ۱۹۰۰ پانتومیم، بورلسك ـ خیالبازی ، و سرگرمیهای موزیکال بودند. پانتومیم در این سالها تغییرات چشمگیری یافت و شکلهای سنتی و کوتاهِ گذشته به سرگرمیهای کامل و بلندی تبدیل شدند. این تغییرات احتمالاً مرهون درام نویسانی چون بلانشار[99] (۱۸۲۰ ـ ۱۸۸۹) و خانواده‌ی وُکز[100] بوده است؛ وکز بین ۱۸۶۹ و ۱۸۷۹ بازیگرِ تئاتر دروری لین بود. در طول دهه‌ی ۱۸۸۰ اُگوستوس هریس[101] (۱۸۵۱ ـ ۱۸۹۶) نیز تغییر تازه‌یی به سرگرمیهای انگلیسی داد. او برای نخستین بار اجرا کنندگان تالار موسیقی را به دروری لین آورد تا «پسر اول[102]» (مرد جوان زن پوش[103])، و «دیم»[104] (زن جوان مرد پوش) و نمایشهای تخصصی‌ی دیگری را به عنوان بخشی از پانتومیم اجرا کنند. از این دوره به بعد کمدی جای درامهای جدی را گرفت، و در آنها عنصر افسانه‌ی پریان همچون عامل کمرنگی برای پیوند صحنه‌های رایجِ کمیك، رقصها و نمایشهای دیدنی به کار گرفته شد. پانتومیمهای



تصویر ۱۵. ۱۸. (*) جورج رابی «پسر اول» انگلیسی در یك نمایش پانتومیم.

کریسمسِ انگلیسی در همین قالب تا دوران ما دوام آورده‌اند.

در نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم بورلسك ـ خیالبازی تقریباً جزء برنامه‌ی همه‌ی تئاترهای انگلیسی شده بود، و تعدادی از تئاترها مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود را به این نوع نمایشها اختصاص داده بودند. در این دوره بود که پلانشه با پرده‌دریهای ظریف خود راه را بر هجویه سرایی در نمایشهای پر بیننده، اپراها، اساطیر، و افسانه‌ی پریان هموار کرد، که پر از اشاراتی به مسائل روز، فوت و فنهای کمیك، و جابه‌جا کردن حقایق تاریخی بودند. در این دوره شعرهای بند تنبانی با جناسهای لفظی‌ی فراوان رواج یافت، و بر آهنگهای شناخته شده‌ی روز و نمایشهای باشکوه دیگر اشعار و گفتار تازه‌ای گذاشته شد. بعدها این موجِ طعنه و شوخی و مسخرگی با صحنه‌های جادویی کاملتر شد. استادان این گونه نمایشها عبارت بودند از هـ. ج. بایرُن، ویلیام براф[105] (۱۸۲۶ ـ ۱۸۷۰)، و ف. س. برناند[106] (۱۸۳۶ ـ ۱۹۱۷).



تصویر ۱۵. ۱۹. (*) ستاره‌ی معروف تالارهای موسیقی، ماری لوید، در لباس یکی از نمایشهایش.



تصویر۱۵.۲۰. صحنه‌ای از یك نمایش پانتومیم به نام «گربه‌ای در چکمه»، بدان‌گونه که در ۱۸۸۷ در تئاتر دروری لین اجرا شد. متن این نمایش را ای. ل. بلانشار نوشته بود و طراح آن ویلهلم بود. برگرفته از مجله‌ی گرافیك (۷ ژانویه ۱۸۸۸).

در دهه‌ی ۱۸۷۰ بورلسك ـ خیالبازی کم‌کم از نظرها افتاد، گو اینکه تا پایان سده‌ی نوزدهم اینجا و آنجا اجرا می‌شد. با سقوط این شکل نمایشی اپرا کمیك جای آن را گرفت، بویژه آنهایی که توسط گیلبرت و سالیوان نوشته می‌شدند. ویلیام شوئنك گیلبرت[۱۰۷] (۱۸۳۶ ـ ۱۹۱۱) به تشویق رابرتسن نمایشنامه نویسی را شروع کرد، و حدود چهل نمایشنامه نوشت که غالباً کمدیهایی کاملاً متمایز از موسیقی‌ی سالیوان بودند. تعدادی از آثار او بویژه **پیگمالیون و گالاته**[۱۰۸] (۱۸۷۱)، **عشاق**[۱۰۹] (۱۸۷۴)، و **دلهای شکسته**[۱۱۰] (۱۸۷۵) موفقیت بسیاری به دست آوردند. امروزه گیلبرت رابیشتر به خاطر اپرا کمیکهایی که با همکاری‌ی آرتور سالیوان[۱۱۱] (۱۸۴۲ ـ ۱۹۰۰) نوشته است به یاد می‌آورند. نخستین کار مشترك آنها، **محاکمه در هیأت منصفه**[۱۱۲] (۱۸۷۵)، موجب شد که با ریچارد دُیلی کارت[۱۱۳] (۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۱) همکاری کنند. دُیلی کسی بود که تئاتر ساوُی[۱۱۴] را برای آن دو طراحی کرده بود. در میان آثار فراوانی که آن دو به طور مشترك تهیه کردند هـ.م. س. پینافور[۱۱۵] (۱۸۷۵)، دزدان دریایی پیزانس[۱۱۶] (۱۸۷۹)، میکادو[۱۱۷] (۱۸۸۵)، کرجی ران[۱۱۸] (۱۸۸۹)، آرمانشهر با مسؤولیت محدود[۱۱۹] (۱۸۹۳) از همه بهترند. سرانجام میان آن دو اختلاف پیدا شد و همکاری مشترك خود را قطع کردند، اما آثارشان مدتها بر صحنه‌ها ماند. گیلبرت و سالیوان با آهنگهای نشاط آور و شوخیهای هوسبازانه، توانستند نمایش خیالبازی را به پایه‌ی ساتیر برسانند، چنان که گفته می‌شود کمدیهای آریستوفان را در سده‌ی نوزدهم زنده کرده‌اند.

موفقیت گیلبرت و سالیوان موجب تحولات دیگری نیز در درام موزیکال شد، این تحولات بویژه در آثار جورج ادواردز[۱۲۰] (۱۸۵۲ ـ ۱۹۱۵) نمایانتر است. ادواردز مدیر مالی‌ی تئاتر ساوُی بود، و در ۱۸۸۵ به مدیریت تئاتر گِیتی[۱۲۱] برگزیده شد. او در این تئاتر با نمایشهایی از قبیل در شهر[۱۲۲] (۱۸۹۲)، و دختر فروشنده[۱۲۳] (۱۸۹۴) نوعی کمدی موزیکال را رواج داد. در این نمایشها داستان ساده‌یی را بهانه می‌کرد تا آواز و نمایشهای مجللی را به همسرایی‌ی دخترانی زیبا و بازیگران تخصصی اجرا کند. کمدی

موزیکال به همین شکل و بدون تغییرات چشمگیر تا جنگ جهانی‌ی اول در اوج شکوفایی ماند.

با جدا شدن درامهای معمولی از سرگرمیهای متنوعی که از سال ۱۷۰۰ با عناصر دراماتیك مخلوط شده بودند، تالارهای موسیقی[۱۲۴] نیز سر و سامانی گرفتند. تالارهای موسیقی از دل «اتاقهای موسیقی»[۱۲۵]ی موجود در میخانه‌ها به در آمده بودند. حدود سال ۱۸۵۰ چارلز مُرتن[۱۲۶] (۱۸۱۹ ـ ۱۹۰۴)، صاحب یك میخانه، گام بلندی برداشت و ساختمان مستقلی برای سرگرمیهای موزیکال ساخت. صاحبان میخانه‌های دیگر نیز از او تقلید کردند، اما تا سالها این تالارها پیوند خود را با میخانه‌ها حفظ کردند. پس از جدا شدن تالارهای موسیقی از میخانه‌ها، این سرگرمی نیز مورد توجه طبقه‌ی متوسط انگلیسی قرار گرفت. برنامه‌ی این تالارها ابتدا با طرحهای نمایشی و نمایشنامه‌های کوتاه همراه بود، و بازیگران مشهور و نوازندگان کنسرت بتدریج وسوسه شدند در پاتوقهایی[۱۲۷] که در سراسر انگلستان از زمین روییده بودند ظاهر شوند. از میان پاتوقهای زیادی که به وجود آمدند، پاتوق ادوارد ماس[۱۲۸] و آسوالد اشتال[۱۲۹] از همه مشهورتر شدند. «تالار موسیقی» را گاه «واریته» نیز گفته‌اند. نمایشهای موزیکال تا پس از جنگ جهانی‌ی اول نزد مردم انگلیس محبوبترین شکل سرگرمی محسوب می‌شد، تا آن که سینما جای آن را گرفت.



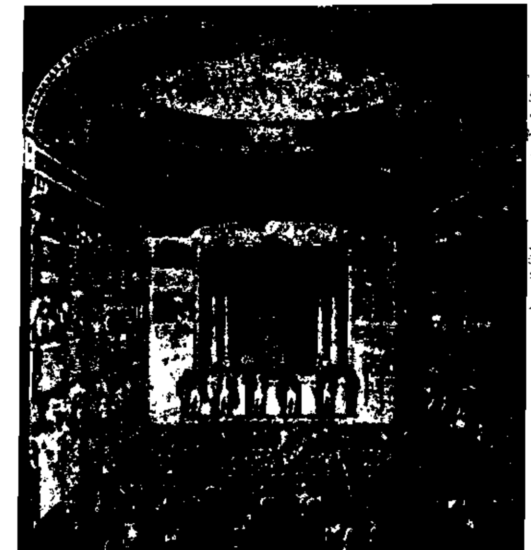
تصویر ۱۵. ۲۱. (*) یك دیوارکوب تبلیغاتی در اواخر سده‌ی نوزدهم در لندن.

شرایط تئاتری در انگلستان، ۱۸۶۰ _ ۱۸۴۳

هنگامی که قانون مقررات تئاتر(۱۳۰) در سال ۱۸۴۳ تصویب شد تئاترهای انگلیسی وضع بدی داشتند. بسیاری بر این عقیده بودند که قانون تازه تغییرات سریعی را موجب خواهد شد و تئاترهای بسیاری ساخته خواهند شد. اما واقعیت این است که سالهای بین ۱۸۴۳ و ۱۸۶۰ دوران ارزیابی‌ی دوباره و بازیابی‌ی تدریجی‌ی تئاتر در انگلستان بوده است. بعکسِ سالهای ۱۸۱۰ تا ۱۸۴۳ که تئاترهای فراوانی ساخته شده بودند، تا پس از ۱۸۶۰ هیچ تئاتر تازه‌ای در لندن ساخته نشد. می‌توان دریافت که دستاوردهای سالهای ۱۸۴۳ _ ۱۸۶۰ موجب شد که تئاتر انگلیسی منزلت تازه و موقعیت مالی‌ی بی‌سابقه‌ای کسب کند.

پس از ۱۸۴۳ تئاترهای درووری لین و کاونت گاردن برتری‌ی خود را بسرعت از دست دادند. کاونت گاردن به نمایش‌اپرا اختصاص یافت، و درووری لین روز به روز بیشتر به نمایشهای پر زرق و برق و درامهای موزیکال روی آورد؛ این دو تئاتر تا به امروز همان سیما را حفظ کرده‌اند. در میان تئاترهای دارای پروانه‌ی نمایش تنها هی مارکت دارای ثبات بود، و بین سالهای ۱۸۴۳ تا ۱۸۵۰ تنها محل نمایشهای دراماتیك در لندن محسوب می‌شد. مدیریت این تئاتر را از ۱۸۳۷ تا ۱۸۵۳ بنجامین وبستر(۱۳۱) (۱۷۹۷ _ ۱۸۸۲) بر عهده داشت. وبستر عضو سابق گروه خانم وستریس بود که از ۱۸۴۴ مدیریت تئاتر آدلفی(۱۳۲) را نیز برعهده داشت. این تئاتر منحصر به اجرای نمایشهای ملودرام، بویژه آثار باکستن بود. در ۱۸۵۳ وبستر مدیریت هی‌مارکت را به باکستن واگذار کرد، و او تا ۱۸۷۶ آن را اداره می‌کرد. هی‌مارکت تحت سرپرستی‌ی باکستن، با نمایشهای کمدی محبوبیت یافت، اما جز مواردی که بازیگر ستاره‌ای در آن ظاهر می‌شد، از نظر نمایشِ آثار دراماتیك اهمیتی نداشت. وبستر تئاتر آدلفی را در ۱۸۵۸ تجدید بنا کرد و تا ۱۸۷۴ آن را اداره کرد.

باید گفت وبستر و باکستُن تنها ادامه دهنده‌ی سنتهای پیشین تئاتر بودند و نه نوآور. تحولات درام انگلیسی در تئاتر سَدلِرز وِلز(۱۳۳)، و تئاتر پرنسس(۱۳۴) به وقوع پیوست. در سال ۱۸۴۴ تئاتر سَدلِرز ولز تئاتری منزوی و ویژه‌ی ملودرامهای خون ریز بود. نوع نمایشهای این تئاتر که از ۱۷۳۰ سرگرمیهای مختلفی نمایش می‌داد، عملاً هدف اصلی‌ی تدوین قانون پروانه‌ی نمایش در ۱۷۵۲ بوده است. این تئاتر در اوایل سده‌ی نوزدهم با نمایش درامهای زیرآبی، و سپس نمایشهای تابستانی‌ی مشهورترین دلقکِ پانتومیم، جوزف گریمالدی(۱۳۵) (۱۷۷۸ _ ۱۸۳۷)، چهره‌ی تازه‌ای گرفت.



تصویر ۱۵. ۲۲. تئاتر تازه‌ی هی مارکت که در ۱۸۱۲ گشایش یافت تا جای تئاتر قبلی را که در ۱۸۲۰ خراب شده بود بگیرد. این تئاتر هنوز هم مورد استفاده است. نقشه‌ی تئاتر در پایین تصویر مشاهده می‌شود. برگرفته از کتاب لندن مصور (۱۸۲۵)، از ویلکینسُن.



تصویر ۱۵. ۲۳. جو گریمالدی جوان در نقش میمون همراه پدرش، يك دلقك عجیب و غریب، در حال اجرای نمایش در تئاتر سدلرز ولز. در این صحنه زنجیری که به میمون بسته شده بود پاره شد و جو به میان تماشاگران پرتاب شد. گراوور از جورج کرویك شانك. برگرفته از خاطرات جوزف گریمالدی، ویرایش بوز (چارلز دیکنز) جلد اول، ۱۸۳۸.



تصویر ۱۵. ۲۴. ساموئل فلپس در نقش مکبث در پرده‌ی دوم، صحنه‌ی اول، لحظه‌ای پیش از کشتن دانکن. مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

برای ما روشن نیست که چرا ساموئل فِلپس[۱۳۶] (۱۸۰۴ ـ ۱۸۷۸)، کسی که از ۱۸۲۶ بازیگری را آغاز کرده، و از ۱۸۳۷ یکی از همبازیهای مك ردی بود، تئاتر سَدلِرز وِلز را برای فعالیت خود انتخاب کرد، شاید به این علت که اجاره بهای آن کم بود. فِلپس در این تئاتر موفقیت غیر مترقبه‌ای به دست آورد، و آن را خانه‌ی اصلی‌ی درامهای شاعرانه‌ی لندن، بین سالهای ۱۸۴۴ و ۱۸۶۲ قرار داد. اهمیت فلپس در آن است که نشان داد می‌توان با نمایش درامهای خوب نیز موفقیت به دست آورد، زیرا پیش از او صاحبان و مدیران تئاترها معتقد بودند که تنها سرگرمیهای پیش پا افتاده قادر به جلب تماشاگرند. آثاری که فلپس را به موفقیت رساندند کاملاً شناخته شده‌اند، زیرا می‌دانیم که مجموعه‌ی نمایشی‌ی او درامهای شاعرانه بوده‌اند.

فلپس همه‌ی آثار عمده‌ی شکسپیر را، به استثنای ۶ نمایشنامه، به شکلی حتی کاملتر از دوران شکسپیر به صحنه برد. بعکسِ دیگران، که برای اجتناب از تغییر صحنه نمایشنامه‌های شکسپیر را دستکاری می‌کردند و با برشهای شدید زمینه را برای صحنه‌هایی بزرگ و تماشایی فراهم می‌آوردند، فلپس برشهایی جزئی در آنها می‌داد و جابه‌جاییهای کوچکی به عمل می‌آورد.

فِلپس نمایشهای خود رابا دقت تهیه می‌کرد، اما امکانات مالی‌ی اندك به او اجازه‌ی تهیه‌ی دکور و لباس گرانقیمت نمی‌داد، و با آن که مایل بود انطباق تاریخی را رعایت کند، هرگز ارزشهای دراماتیك را فدای جنبه‌های بصری نمی‌کرد. در نمایشنامه‌ی رؤیای شب نیمه‌ی تابستان، فردریك فِنتن[۱۳۷]، طراح او، از یك دیورامای متحرك برای تغییرات صحنه از یك قسمتِ

تصویر ۱۵. ۲۵. (●) فلپس در نقش کاردینال وُلسلی در نمایشنامه‌ی هنری هشتم.



جنگل به قسمتِ دیگر استفاده کرد. در این نمایش قسمت اعظم بازی در مقابل پرده‌یی انجام می‌گرفت که فضای مه آلودی داشت.

فلپس از نداشتن بازیگران درجه‌ی اول در زحمت بود. در دو فصل اولیه‌ی کارش خانم وارنر[۱۳۸] نقش اول نمایشهای او را برعهده داشت؛ سپس ایزابلا گلین[۱۳۹] و چند بازیگر درجه‌ی دوم جای او را گرفتند. از آنجا که بازیگران او تجربه‌ی کافی نداشتند فلپس به طور کامل آنها را رهبری می‌کرد، خود نیز بسیاری از نقشهای اصلی همچون لیر و باتوم را ایفا می‌کرد. فلپس به عنوان بازیگر بسیار مورد تحسین قرار گرفت و او را به خاطر قضاوت صحیح، سلیقه، عدم اتکا به فوت و فنهای بازیگری، و بیان بی غلطش ستوده‌اند. (مك ردی و چارلز کین بیان صحیح و فخیم را در بازیگری ناچیز می‌شمردند). عیب کار او آن بود که هنجاری یکنواخت و اجرایی کند داشت، اما به رغم گروه ضعیفی که فلپس در اختیار داشت، تئاتر سدلرز ولز پیگیرترین تماشاگران را در میان تئاترهای لندنی به خود جلب کرد.

گفته می‌شود فلپس به عنوان مدیر تئاتر دنباله‌روی مك ردی بوده است. اگر چه این امر تا حدی واقعیت دارد، اما باید دانست مك ردی در این راه ناموفق بود، در حالی که فلپس توانست به خوبی دخل و خرج کند، و درام شاعرانه را بار دیگر به صحنه‌های لندن بازگرداند. در سال ۱۸۶۲ فلپس تئاتر سدلرز ولز را واگذار کرد و دست به سفرهای گسترده‌ای زد، و در دهه‌ی ۱۸۶۰ توانست با نمایش آثار شکسپیر شکوه گذشته‌ی دروری لین را زنده کند.

تصویر ۱۵. ۲۶. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی مانفرد نوشته‌ی لرد بایرُن که در سال ۱۸۶۳ در تئاتر دروری‌لین اجرا شد. در اینجا آبشار اشتیباخ و ظهور زن جادوگر آلپ را بر پرده می‌بینیم. ساموئل فلپس پس از ترک تئاتر سدلرز ولز در این نمایش شرکت کرد. برگرفته از لندن مصور (۱۸۶۳). از مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.



فلپس تا سال ۱۸۷۷ در صحنه بود تا آن که در این زمان سبک کار او قدیمی تلقی شد.

اگر فلپس احیا کننده‌ی درام شاعرانه بود، چارلز کین(۱۴۰) (۱۸۱۱ ـ ۱۸۶۸) واقعگرایی بصری را کمال بخشید و تماشاگران نوجو را به‌تئاتر بازگرداند. چارلز کین پسر ادموند کین در ۱۸۲۷ پا بر صحنه گذاشت، اما چون در آن زمان فاقد قدرت پدرش بود تا ۱۸۳۸ مورد توجه قرار نگرفت. در ۱۸۴۲ پس از ازدواج با اِلِن تری(۱۴۱) (۱۸۰۶ ـ ۱۸۸۰) همواره نقش مقابل یکدیگر را برعهده گرفتند. نخستین تجربه‌ی چارلز کین در کارگردانی در ۱۸۴۱ با اجرای رومئو و ژولیت برای شرکت وبستر به ثمر رسید. در سومین سفر به آمریکا بین ۱۸۴۵ و ۱۸۴۷ نمایشنامه‌های شاه جان و ریچارد سوم را در نیویورك به صحنه برد، و در این راه کتاب راهنمای مك ردی را به کار بست. این دو نمایش دقیقترین نمایشهایی بودند که تا آن زمان در آمریکا اجرا شده بودند، واحتمالاً موفقیت همین نمایشها موجب شد که کین مدیریت تئاتر را گردن بگیرد، و در ۱۸۵۰ تئاتر پرنسس را اجاره کند.

پرنسس آخرین تئاتری بود که پیش از تصویب قانون مقررات تئاتر در لندن گشوده شد. در طول دهه‌ی ۱۸۴۰ پس از آن که بازیگران برجسته‌ی آمریکایی ادوین فورست، شارلوت کوشمن، آناکورا مُوات، و ا. ل. دِیونپورت در این تئاتر نمایش دادند منزلتی به دست آورد. اما دوران شکوفایی‌ی این تئاتر بین ۱۸۵۰ و ۱۸۵۹ بود، یعنی هنگامی که چارلز کین آن را اداره می‌کرد.

چارلز کین به چندین لحاظ حائز اهمیت است. نخست آن که تماشاگران نوجو را بار دیگر به تئاتر کشاند، و دراین امر ملکه ویکتوریا سهم عمده‌ای داشته است، زیرا در ۱۸۴۸ «اداره‌ی نمایشها و سرگرمیها»(۱۴۲) را دوباره به راه انداخت و کین را سرپرست آن قرار داد. ملکه ویکتوریا همچنین گروههایی را برای اجرای نمایش به قصر ویندسور دعوت می‌کرد، و خود به دیدن نمایشهای تئاتر پرنسس می‌رفت. منزلتی که ملکه برای تئاتر قایل شد همراه با مدیریت احترام انگیز کین مجموعاً تئاتر کین‌را به مکانی باب روز بدل ساخت.

دوم آن که، کین در برنامه‌ی شبانه‌ی تئاترها تغییراتی داد. چون تماشاگران جدی‌ی تئاتر دیر شام می‌خوردند، کین برنامه‌ی شبانه را با چند نمایش کوتاه آغاز کرد تا تماشاگرانی که دیر می‌رسند بتوانند برنامه‌ی اصلی را ببینند. این ابتکار بزودی درهمه‌ی تئاترها متداول شد و پیش پرده‌ها(۱۴۳) جای برنامه‌های اختتامیه(۱۴۴) را گرفتند. بعلاوه او همه‌ی نمایشهای فرعی و سرگرم کننده را برچید. پس از آن نمایشهای واریته به تالارهای موسیقی منتقل شدند، و هر تئاتری برنامه‌های خود را به نمایشهای خاصی محدود کرد.

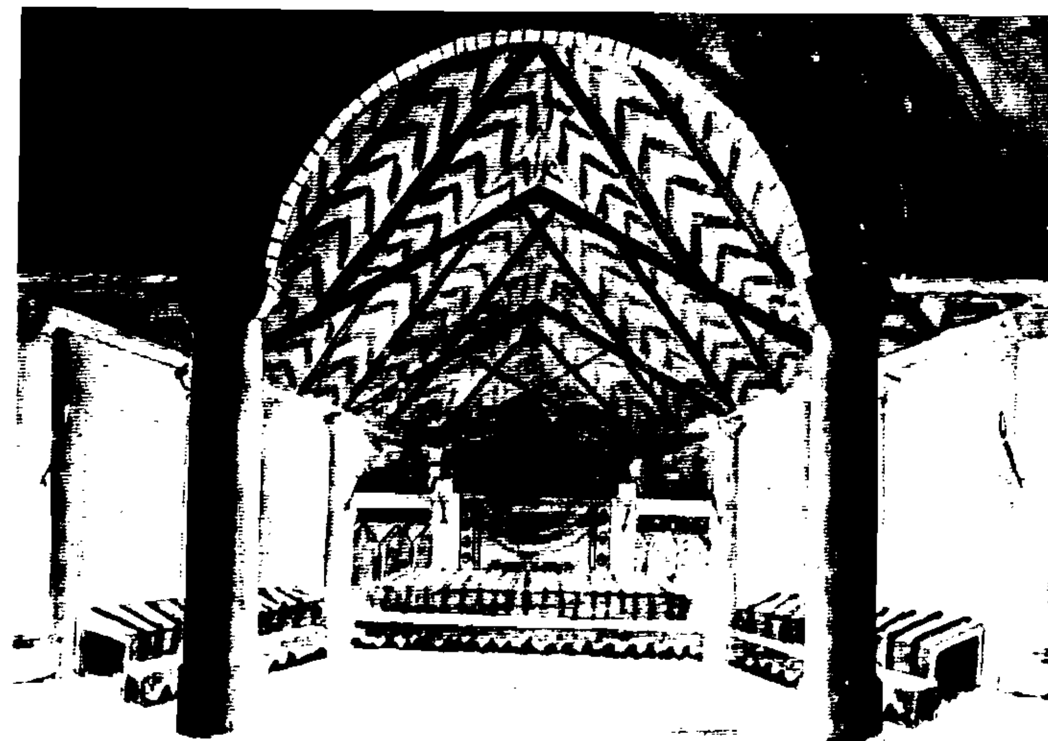
سوم آن که، ملودرام «آقامنشانه»یی که مك ردی آغاز کرده بود به دست کین تحکیم یافت. اگرچه امروزه کین را به خاطر نمایشهای شکسپیریش به یاد می‌آورند، اما در حقیقت او کمتر از نصف آثار شکسپیر را اجرا کرده است، و موفقیت عمده‌ی او اجرای نقش در دو ملودرام بوسیکولت به نامهای برادران کُرسی، و لوییِ پانزدهم(۱۴۵) بوده است، که هر دو اقتباس از آثار فرانسوی بودند. این نمایشنامه‌ها ترکیبی از درام رمانتیك و ملودرام بودند که تا پایان سده‌ی نوزدهم محبوبیت فراوانی داشتند.

چهارم، و شاید مهمتر از همه آن که، کین عتیق گرایی را بیش از هر تهیه کننده و کارگردانی گسترش داد. او اولین قدم را در راه انطباق همه‌ی جزئیات تاریخی در نمایشنامه‌ی شاه جان در سال ۱۸۵۲ برداشت. کین در ۱۸۵۳ در نمایشنامه‌ی مکبث فهرست اسامی‌ی همه‌ی صاحبنظرانی را که برای انطباق تاریخی مورد مشورت قرار داده بود در راهنمای (بروشور) نمایش چاپ کرد. یکی از افتخارات کین این بود که به عضویت انجمن عتیق شناسان پذیرفته شده بود. به رغم دقتی که کین در همه‌ی جزئیات لباس و صحنه به کار می‌برد موفق نشده بود همسرش الن تری را قانع کند که از پوشیدن زیر دامن (ژپون) در همه‌ی لباسهایش دست بردارد.

کین را غالباً «تصویر گر»(۱۴۶) متون شکسپیر



تصویر ۱۵. ۲۷. صحنه‌ی جادوگران از نمایشنامه‌ی مکبث، که در ۱۸۵۳ به کارگردانی چارلز کین در تئاتر پرنسس اجرا شد. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.



تصویر ۱۵. ۲۸. دکوری برای صحنه‌ی ضیافت در نمایشنامه‌ی **مکبث** به کارگردانی چارلز کین در ۱۸۵۳. کین برای نخستین بار در این نمایش اسامی صاحبنظرهایی را که برای انطباق تاریخی دکور و لباس و همه‌ی عناصر بصری دیگر مورد مشورت قرار داده بود در اختیار تماشاگران قرار داد. کتابخانه‌ی شکسپیر فولگر، واشینگتن.

خوانده‌اند، زیرا بهترین فرازهای توصیفی نمایشنامه‌های شکسپیر را حذف می‌کرد تا به جای آنها تصاویر دیدنی و پانتومیم بگنجاند، وبرای پرهیز از تغییر صحنه، غالباً صحنه‌های نمایشنامه را جابه‌جا می‌کرد. او برای صحنه‌های خود طراحان معتبری چون تامس گریو[۱۴۷]، ویلیام تِلبین[۱۴۸]، و فردریك لویدز[۱۴۹] را در اختیار داشت. حدود ۴۰۰ طرح آبرنگ از نمایشهای کین به دست ما رسیده که از کاملترین منابع ما از آثار اجرا شده در سده‌ی نوزدهم بشمار می‌روند.

پنجم آن که، کین کارگردان را به عنوان مهمترین هنرمند نمایش تثبیت کرد. او جز خود و همسرش هیچ بازیگر ستاره‌ای را استخدام نکرد، و نمایش خود را با دقت در جزئیات و ترکیب هماهنگِ آنها وحدت بخشید. اما به رغم شهرت زیادی که کسب کرد هرگز موفقیت مالی به دست نیاورد، زیرا همواره بیش از دخل خود خرج نمایشها می‌کرد، از اینرو عدم توفیق مالی‌ی او را به واسطه‌ی برتری‌ی آثارش می‌شناسند و نه ضعف مدیریت، چرا که تئاتر او همیشه پر از تماشاگر بوده است. چارلز کین در اواخر دوران کارش مدیریت تئاتر را کنار گذاشت و به‌عنوان ستاره به سراسر جهان سفر کرد.

شرایط تئاتری در انگلستان، ۱۸۶۰ ـ ۱۸۸۰

در حوالی ۱۸۶۰ دوران فِلپس و کین دیگر سر آمده بود و تئاتر انگلیسی راههای تازه‌ای را جستجو می‌کرد. ساختن تئاترهای تازه از ۱۸۴۳ آغاز شد، و تا ۱۸۷۰ تعداد بیست و یك تئاتر موجود به سی رسید. جمعیت لندن از ۳,۳۱۶,۹۳۲ نفر در سال ۱۸۶۴ به ۴,۷۶۶,۶۶۱ نفر در ۱۸۸۱ رسیده بود و این رشد جمعیت موجب تغییراتی در تهیه‌ی نمایشهای تئاتری نیز گردید. این تحولات در کارهای فشتر، بوسیکولت، و بنکرافتها از همه آشکارتر است.

چارلز فشتر[۱۵۰] (۱۸۲۴ ـ ۱۸۷۹) از پدری آلمانی و مادری فرانسوی در لندن متولد شد، و در سال ۱۸۴۴ برای نخستین بار در کمدی فرانسز به صحنه رفت. چون کار در کمدی فرانسز او را راضی نمی‌کرد مدتی به برلین و لندن سفر کرد، و سرانجام در ۱۸۴۸ به فرانسه باز گشت، و بزودی در آنجا یکی از محبوبترین بازیگران نقش عشاق شناخته شد (او در نخستین



تصویر ۱۵. ۲۹. چارلز فشتر در نقش هملت در صحنه‌ی گورستان، پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی اول. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

نمایش کامیل، اثر دومای پسر، نقش آرمان دووال را ایفا می‌کرد). وی مدتی نیز در مدیریت تئاتر اُدئون شرکت داشت. پس از آن که اختلافاتی به وجود آورد از کار کناره گرفت و به لندن رفت.

فشتر در ۱۸۶۰ کار خود را در تئاتر پرنسس آغاز کرد، و در ۱۸۶۱ خود نمایشنامه‌ی **هملت** را کارگردانی کرد. چون با قراردادهای تئاتر انگلیسی آشنایی نداشت تعبیر او از **هملت** با نمایشهایی که پیش از او درانگلستان اجرا شده بود تفاوت فاحشی داشت. اجرای او به شیوه ملودرامهای آقا منشانه، و با دکوری از اتاقهای معمولی، موجب شد که **هملت** نمایشنامه‌ای معاصر جلوه کند. او از ۱۸۶۳ تا ۱۸۶۷ مدیریت تئاتر لیسیوم را برعهده گرفت و در آنجا با ترجمه و اجرای آثار فرانسوی، بهترین بازیگر دوران خود شناخته شد. در ۱۸۷۰ به آمریکا رفت، اما دیگر نیروی کافی نداشت، از اینرو در آنجا توفیقی حاصل نکرد. فشتر در ۱۸۷۶ بازنشسته شد.

نفوذ فشتر بسیار قابل ملاحظه بوده است. نخست از آن رو که ملودرام آقا منشانه را، که مك ردی و کین آغاز کرده بودند، گسترش داد. دوم آن که ، شیوه‌ی واقعگراتری را در بازیگری رواج داد، چرا که حتی نمایشنامه‌های کلاسیك را نیز به گونه‌ی آثار معاصر خود پیاده می‌کرد؛ درام شاعرانه پس از او مورد توجه بیشتری قرار گرفت، چون با سلیقه‌ی مردم سده‌ی نوزدهم وملودرامهای‌تماشایی هماهنگ بود. سوم آن که توجه طراحان را به صحنه‌های جعبه‌ای جلب نمود، و غالب صحنه‌های داخلی‌ی خود را با این دکورها عرضه کرد. در دوران او بازیگرانِ انگلیسی حتی زمانی که بالهای صحنه نماینده‌ی دیوارهای سختی بودند، در بالها پنهان می‌شدند. فشتر استفاده از بالهای صحنه را برای پنهان شدن بازیگران به طور کلی کنار گذاشت. اگر چه او انقلابی در تهیه‌ی نمایش به وجود نیاورد، اما دیگران را جرأت بخشید تا توهم واقعیت[۱۵۱] (واقعگرایی) را بیشترَ مورد توجه قرار دهند.

دایُین بوسیکولت پس از آن که در ۱۸۶۰ به انگلستان بازگشت، چندین نوآوری عرضه کرد، و مورد تأیید تماشاگران قرار گرفت. در سال ۱۸۶۵ نمایشنامه‌ی **آرا ـ نا ـ پوگ** را پیش از اجرا در لندن، در حومه‌ها نمایش داد، و موجب شد که گروههای دیگر نیز تجربه‌های بیرون شهری را آغاز کنند. او همچنین نخستین کسی بود که بازیگرانی را فقط برای اجرا در یك نمایش استخدام کرد و نه برای همه‌ی فصل. او احتمالاً جزء نخستین مدیران تئاتری بود که نمایش را برای اجراهای پی در پی و فراوان تهیه می‌کردند. علاوه بر آن بوسیکولت نخستین درام نویس انگلیسی است که از راه نمایشنامه نویسی رفاه مالی‌ی خوبی به دست آورد. در اوایل سده‌ی نوزدهم دستمزد رایج به مؤلفان، که درصدی از همه‌ی اجراها بود، بتدریج محدود به مبلغ ثابتی شد که از محل درآمد شب سوم، ششم و بیستم اجراهای پی‌درپی پرداخته می‌شد (این مبلغ معمولاً ۱۰۰ پوند برای یك نمایش پنج پرده‌یی، و بسیار کمتر از آن برای نمایشهای کوتاهتر بود). بین سالهای ۱۸۱۰ و ۱۸۶۰ معدودی از نمایشنامه‌نویسان تا ۳۰۰ پوند برای یك نمایشنامه دریافت می‌کردند. جرولد برای نمایشنامه‌ی **سوزان سیاه‌چشم**[۱۵۲] که از محبوبترین نمایشهای سده‌ی نوزدهم بشمار می‌رفت روی هم ۷۰ پوند دستمزد گرفته بود. در ۱۸۳۰ این وضع موجب نارضایتیهایی شد، از اینرو انجمن مؤلفان



تصویر ۱۵. ۳۰. صحنه‌ی دوئل از نمایشنامه‌ی **برادران کُرسی** نوشته‌ی بوسیکولت، که در ۱۸۵۲ در تئاتر پرنسس اجرا شد. چارلز کین در طرف چپ بر بالای سر لویی دبی فرانشی در حال مرگ. کین در این نمایش نقش فابین، برادر دوقلوی لویی را نیز برعهده داشت، که بعدها انتقام برادر مقتول خود را می‌گیرد. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

دراماتیك[۱۵۳] برای حمایت از درام نویسان شکل گرفت. کوششهای این انجمن موجب شد که اولین قانون انگلیسی‌ی حق مؤلف[۱۵۴] در ۱۸۳۳ برای نمایشنامه نویسان تدوین شود. این قانون شامل آثاری می‌شد که پس از ۱۸۲۳ نوشته شده باشند، و شامل اقتباسهایی که از رمانها به عمل می‌آمدند نمی‌شد. قدرت اجرایی‌ی این قانون بعدها ضعیف شد، زیرا بنابه تصمیم دادگاه حق اجرای نمایشهای چاپ شده به ناشران تعلق می‌گرفت، از اینرو بسیاری از مؤلفان اجازه‌ی چاپ آثارشان را نمی‌دادند. بار دیگر لایحه‌ای تدوین یافت اما تأثیری در وضع مؤلفان نکرد.

بوسیکولت به خاطر محبوبیت فراوانِ آثارش درصدی از همه‌ی اجراهای آثارش طلب کرد، و آن را گرفت، و این بدعت هیچ ربطی به قوانین موجود نداشت. گفته می‌شود که بوسیکولت ۵۰۰٬۰۰۰ دلار از نمایشنامه‌ی شافراون خود درآمد داشته است. در ۱۸۶۵ بنکرافتها برای هر اجرایی از آثار رابرتسُن مبلغ ثابتی می‌پرداختند؛ پس از آن نظامِ حق مؤلف بتدریج عمومیت یافت. به هر حال تا پایان سده‌ی نوزدهم حقوق کامل قانونی‌ی مؤلفان تأمین نشد، زیرا حق

مؤلف از مرز یك کشور فراتر نمی‌رفت. در ۱۸۸۶ یك توافقنامه‌ی بین المللی در مورد حق مؤلف به وجود آمد که بر طبق آن همه‌ی کشورهای عضو موظف به حفظ حقوق مؤلفان یکدیگر شدند، و در ۱۹۰۰ غالب کشورهای مهم جهان آن را پذیرفتند. بتدریج رخنه‌هایی که در قوانین ملی‌ی اولیه وجود داشت نیز مسدود شد. به عللی از این دست، سرانجام درام نویسی حرفه‌ی پردرآمدی گردید. بوسیکولت از نخستین کسانی بود که از این قوانین سود برد.

مهمترین مدیران تئاتر میان سالهای ۱۸۶۰ و ۱۸۸۰ احتمالاً بنکرافتها بوده‌اند. آنها تئاتر پرنس ویلز[۱۵۵] را اختیار کردند و در آنجا همه‌ی شیوه‌های کهن را یکجا گرد آوردند. مشکل بتوان دریافت آنها چه بدعتهایی آوردند، اما می‌دانیم که برای آفرینش تئاتری نوین و متفاوت با آنچه پیش از خود می‌شناختند دست به نوآوری زدند.

خانم بنکرافت که نام اصلیش ماری ویلتُن[۱۵۶] (۱۸۳۹ ـ ۱۹۲۱) بود از کودکی پا بر صحنه گذاشت، و با مك ردی و چارلز کین همبازی شد. موفقیت او به عنوان بازیگری ماهر در ۱۸۵۶ با نمایشهای بورلسك ـ خیالبازی آغاز شد. سپس در سن بیست و شش سالگی خود گروه مستقلی تشکیل داد. تنها تئاتری که در آن زمان قادر بود اجاره کند تئاتر کوئینز[۱۵۷] در محلی دور افتاده بود. این تئاتر چندان فرسوده و ویران بود که آن را «غبار دانی» می‌نامیدند. با اینحال خانم ویلتُن چنان سر و سامانی به آن داد که توانست هـ ج.



تصویر ۱۵. ۳۱. (*) خانم بنکرافت و همسرش در نمایشنامه‌ی جامعه نوشته‌ی تام رابرتسن. بنکرافتها این نمایشنامه را در تئاتر پرنس ویلز در ۱۸۶۵ تهیه کردند. برگرفته از کتاب تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارتنول.

بایرُن نویسنده‌ی محبوب آن دوران را راضی کند تا در مدیریت آن شرکت جوید و برای این تئاتر نمایشنامه بنویسد. پس از تعمیرات لازم نام پرنس ویلز برای آن انتخاب شد، و در ۱۸۶۵ گشایش یافت. خانم ویلتن برای تأمین مخارج بایرن آشکارا به نمایشهای بورلسك و کمدیهای سبك روی آورد، و بنا به توصیه‌ی بایرن نمایشنامه‌ی **جامعه** اثر رابرتسن را تهیه کرد. این نمایشنامه که قبلاً از جانب مدیران دیگر رد شده بود، در نخستین نمایش خود ۱۵۰ شب پیاپی اجرا شد، آنقدر که حوصله‌ی بایرن سر رفت، و در ۱۸۶۷ از مدیریت این تئاتر کنار رفت. در همان سال خانم ویلتن با اسکوایر بنکرافت[۱۵۸] (۱۸۴۱ ـ ۱۹۲۶)، بازیگر اصلی‌ی تئاتر خود، ازدواج کرد. بنکرافت از ۱۸۶۱ بازیگری را آغاز کرده بود، و تاپیش از پیوستن به گروه خانم ویلتن، یعنی سال ۱۸۶۵، در تئاترهای حومه‌ی لندن کار می‌کرد. از سال ۱۸۶۷ تا ۱۸۷۹ بنکرافتها مشترکاً تئاتر پرنس ویلز را اداره می‌کردند، و از سال ۱۸۸۰ تا ۱۸۸۵ که بازنشسته شدند، تئاتر هی‌مارکت را در اختیار داشتند.

مشکل بتوان سهم بنکرافتها را از رابرتسن تمیز داد، زیرا نه تنها رابرتسن تنها نویسنده‌ی آنها بود، بلکه در سالهای نخست، نمایشهای خود را کارگردانی هم می‌کرد. از طرف دیگر می‌دانیم که رابرتسن با گروههای دیگر موفقیتی به دست نیاورد. بنابراین باید گفت موفقیت مشترك آنها ناشی از هماهنگی‌ی آنها بوده است.

سبك متمایز رابرتسن و بنکرافتها ـ واقعگرایی‌ی محلی[۱۵۹] ـ نخست در نمایشنامه‌ی نظام کاستی (۱۸۶۷) نمودار شد. اگر چه استفاده از جزئیات بصری‌ی واقعگرایانه پیش از آنها نیز توسط گروههای چندی مورد تأکید قرار گرفته بود، اما دیگران واقعگرایی را همچون آرایشی برای جلب نظر به کار می‌بردند، اما در نمایشنامه‌های رابرتسن شخصیتها جدا از فوت و فنهای صحنه‌ای نبودند، و رفتار گرایی و عواطف شخصیتهایش دقیقاً از زندگی‌ی روزمره اخذ می‌شد. آثار رابرتسن بدون آن جنبه‌های تماشایی فاقد ارزش می‌نمایند، و در نسخه‌های چاپی‌ی موجود آثارش جزئیات صحنه و شیوه‌ی کارگردانی بدقت شرح داده شده است، زیرا در غیر اینصورت فهمیده نمی‌شوند. آثار رابرتسُن نقطه‌ی آغاز نوعی از واقعگرایی در انگلستان بشمار می‌روند.

رابرتسن با بازیگران گروه بنکرافتها در همه‌ی جزئیات کار می‌کرد؛ او اعتنایی به بازیهای توجه برانگیز و فردی نشان نمی‌داد، وبه جای آن کار گروهی را می‌نشاند؛ او رسته‌ی حرفه‌یی را که هنوز در شرکتهای دیگر متداول بود کنار گذاشت: شرکت بنکرافتها ستاره نداشت، و حتی خود بنکرافتها نقشهای فرعی بر عهده می‌گرفتند. باید گفت بخت نیز با آنها یار بود، زیرا غالب بازیگران شرکت او جوان بودند، و این سنت شکنیها را استقبال می‌کردند.

بنکرافتها در درجه‌ی اول بر درامهای معاصر خود تأثیر گذاشتند. آنها تنها دو نمایشنامه‌ی کلاسیك اجرا کردند که ناموفق بود، زیرا سبك بازیگری در این گروه مناسب نمایشهای تاریخی نبود، با این حال منزلت شرکت بنکرافتها با شرکتهایی که قبلاً چارلز کین سازمان داده بود قابل مقایسه بود، و موجب شد که درام معاصرشان مورد توجه منتقدان قرار گیرد.

نمایشهای بنکرافتها همواره پر اجرا بود، و در



تصویر ۱۵. ۳۲. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی نظام کاستی که توسط شرکت بنکرافتها در سال ۱۸۷۹ در تئاتر پرنس ویلز اجرا شد. برگرفته از مجموعه‌ی اِنُون. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

طول بیست سال، تنها حدود سی نمایشنامه بر صحنه بردند، که نیمی از آنها نیز از نوشته‌های رابرتسن بودند. آنها پس از چند نمایش بر اجرا آغاز به استخدام بازیگرانی منحصراً برای یك اجرا کردند. در این شرکت سود ویژه به بازیگران پرداخته نمی‌شد، اما دستمزدها بالا بود. در روزگاری که شرکتهای دیگر هفته‌یی پنج تا ده پوند به بازیگران خود می‌پرداختند، شرکت بنکرافتها ۶۰ تا ۱۰۰ پوند دستمزد می‌داد.

بنکرافتها بدعتهای بسیاری گذاشتند: نمایشنامه‌ی نظام کاستی که در ۱۸۶۷ اجرا شد، جزء نخستین نمایشهای انگلیسی است که همه‌ی گروه را همراه با دکور و وسایل صحنه به سفر برد، و پس از آن سفر دسته جمعی گروهها به شهرستانها و کشورهای دیگر بسرعت زیاد شد. به همین علت در سال ۱۸۸۰ تئاترهای مستقر در حومه‌ها رو به نابودی گذاشتند. آنها همچنین برنامه‌ی تئاتر خود را به یك نمایش محدود کردند و پیش پرده و اختتامیه را از برنامه‌های تئاتر خود حذف کردند. اگر چه برخی از تئاترها سنت گذشته را

ادامه می‌دادند، اما تماشاگران دیگر استقبالی نشان نمی‌دادند. بعلاوه، آنها در تثبیت برنامه‌های متینه سهم عمده‌ای داشته‌اند. از دهه‌ی ۱۸۵۰ گاه و بیگاه نمایشهای متینه اجرا می‌شد، اما بنکرافتها پس از نمایش دیپلماسی[۱۶۰] از ساردو، در سال ۱۸۷۸، این گونه نمایشها را ادامه دادند. در دهه‌ی ۱۸۸۰ حتی در اپرا کمیکهای گیلبرت و سالیوان نیز نمایش متینه متداول شد و تا سال ۱۹۰۰ بدل به رسم رایجی گردید.

سهم بنکرافتها در نمایشهای بزرگ و پر زرق و برق، و همچنین در معماری‌ی تئاتر نیز بسیار بوده است. آنها بهتر از هر مدیر دیگری در سده‌ی نوزدهم توانستند صحنه‌های جعبه‌یی را جا بیندازند، و پس از ۱۸۷۵ همان کوشش و دقتی که در انطباق تاریخی در آثار دورانهای مختلف به کار می‌رفت، در آثار معاصر نیز به کار بردند. آنها همچنین جداً از بازی در پیش صحنه (صحن) پرهیز کردند، و بازیگران را به پشت پروسینیوم بردند. عقب نشینی از پیش صحنه به پشت پروسینیوم ابتدا توسط دیوید گاریك آغاز شد، اما به رغم کوششهایی که برای حذف درهای پروسینیوم به کار رفت، تئاتر دروری لین تا ۱۸۲۲ و کاونت گاردن تا ۱۸۲۳ این درها را برنداشتند. در سال ۱۸۳۱ تئاتر الیمپیك نخستین تئاتر فرعی بودکه درهای پروسینیوم را حذف کرد، هر چند صحن یا پیش صحنه هنوز برجا بود، و بازیگران در آنجا نمایش می‌دادند. اما پس از ۱۸۶۷ «دیوار چهارم»[۱۶۱] همواره در تئاتر پرنس ویلز رعایت می‌شد. پس از ۱۸۸۰، هنگامی که بنکرافتها به تئاتر هی‌مارکت رفتند، پروسینیوم مجلل آن را به لبه‌ی جلوی صحنه آوردند تا بر قاب صحنه تأکید بیشتری بگذارند. در ۱۹۰۰ استفاده از پیش صحنه (صحن) تقریباً در همه‌ی تئاترهای لندن کنار گذاشته شد.

بنکرافتها همچنین وسیله شدند تا ارکسترا[۱۶۲] (محوطه‌ی نزدیك صحنه) یکی از نقاط دلخواه تئاترها گردد. در ۱۸۰۰ گود (جایگاه وسط تالار) هنوز دارای نیمکتهای بدون پشتی بود. تئاتر کینگ که ویژه‌ی نمایش اپرا بود در دهه‌ی ۱۸۲۰ تعدادی از نیمکتهای جلو را با صندلیهایی پشتی‌دار عوض کرد، و در ۱۸۲۲ دروری لین نیز این صندلیها (استال[۱۶۳]) را افزود، و بتدریج تئاترهای دیگر نیز پیروی کردند. این جایگاه محدود به چند ردیف جلو بود، و بقیه‌ی کف تالار همچنان به صورت گود یا پیت برجا ماند. در ۱۸۶۳ تئاتر هی‌مارکت به جای صندلیهای جلو مبلهایی روکش‌دار قرار داد، و آخرین بازمانده‌ی نیمکتهای وسط تالار هنگامی برداشته شد که بنکرافتها اداره‌ی این تئاتر را بر عهده گرفتند. تئاترهای دیگر نیز بتدریج از این کار پیروی کردند. با معرفی‌ی مبلهای راحت، شماره‌ی صندلی برای ذخیره‌ی جا نیز مرسوم شد. امکان ذخیره‌ی جا به نوبه‌ی خود بر تعداد اجرای نمایشها افزود، زیرا تماشاگران از آن پس می‌توانستند برای نمایشهای مورد علاقه‌ی خود پیش از آغاز اجرا، جا ذخیره کنند، و این امر امکان دیدن تعداد بیشتری تماشاگر را می‌داد.

همه‌ی این تغییرات در معماری‌ی تئاترها نیز تأثیر گذاشت. از دوران بازگشت سلطنت تا اواخر سده‌ی نوزدهم، گرداگرد تالارهای نمایش پوشیده از غرفه‌هایی بود که ارتفاع اندکی از کف تالار داشتند. حوالی ۱۸۲۰ تئاتر آدلفی کار تازه‌ای کرد، بدین صورت که ارتفاع غرفه‌ها را آنقدر بالا برد که گود تالار می‌توانست تا دیوارهای اصلی ادامه یابد. تغییرات

بعدی پس از ۱۸۶۰ حاصل شد. شاید مهمترین تغییر در معماریِ تئاتر اجتناب از ساختن تالارهای بزرگ بود. تئاتر کریتریون[۱۶۴] در ۱۸۷۴ گشایش یافت، و تنها گنجایش ۶۶۰ نفر تماشاگر را داشت، و گنجایش تئاتر پرنس ویلز ۶۰۰ نفر بود. پس از ۱۸۷۵ تعداد کمی تئاتر ساخته شد که بیش از ۱۵۰۰ نفر گنجایش داشتند. کوچکتر شدن تئاترها از تعداد غرفه‌ها کاست، و بالا رفتن منزلت صندلیهای مبله در پایین موجب شد که غرفه‌های بسته به ایوانهای باز تبدیل شوند. ایوانهای سه گانه معمولاً ردیف جلو[۱۶۵]، ردیف بالا[۱۶۶]، و گالری[۱۶۷] نامیده می‌شدند. بعلاوه ایوانها از دو طرف کوتاهتر شدند، و دیگر تا کنار پروسینیوم ادامه نمی‌یافتند. بنابراین ارتفاع طاق پروسینیوم کوتاهتر شد. از طرف دیگر پیدایش ایوانهای معلق در اواخر سده‌ی نوزدهم امکان داد که ستونهای حایل ایوانها را بردارند. اینهمه برای آن بود که دیدرس تماشاگران را افزایش دهند و آسایش بیشتری برای آنها فراهم آورند. عامل اصلیِ بسیاری از این اصلاحات و نوآوریها س. ج. فیپس[۱۶۸] (۱۸۳۵ ـ ۱۸۹۷) نام داشت که حدود چهل تئاتر در انگلستان ساخت.

نمایشهای انگلیسی، ۱۸۸۰ ـ ۱۹۰۰

بین سالهای ۱۸۸۰ و ۱۹۰۰ تئاتر انگلیسی در تسخیر بازیگر و تهیه کننده‌یی به نام هنری ایروینگ[۱۶۹] (۱۸۳۸ ـ ۱۹۰۵) بود. نام اصلیش جان هنری برادریب، و از ۱۸۵۶ تا ۱۸۶۶ در تئاترهای محلی بازیگر بود. مدتی با بازیگران مشهوری به صحنه رفت، و در سال ۱۸۷۱ به تئاتر لیسیوم پیوست، و پس از چندی بازیگر اصلی و مدیر این تئاتر شد. پیش از او هـ. ل. بیتمن[۱۷۰] (۱۸۱۲ ـ ۱۸۷۵) آمریکایی تئاتر را اداره می‌کرد، و دخترانش کیت[۱۷۱] (۱۸۴۳ ـ ۱۹۱۷)، ویرجینیا[۱۷۲] (۱۸۵۳ ـ ۱۹۴۰)، و ایزابل[۱۷۳] (۱۸۵۴ ـ ۱۹۳۴) به عنوان ستاره در آنجا ایفای نقش می‌کردند. کیت قبلاً همراه خواهر دیگرش اِلِن[۱۷۴] (۱۸۴۴ ـ ۱۹۳۶) در آمریکا با عنوان کودك اعجوبه به‌شهرت رسیده بود، و نقشهایی چون ریچارد سوم، مکبث، و شیلاك را اجرا کرده بود. اِلِن در سن شانزده سالگی تئاتر را ترك گفت، اما خواهرش کیت، که دیگر بازیگر بالغی شده بود، پیش از اعضای دیگر خانواده‌اش به لندن آمد. پس از مرگ بیتمن در ۱۸۷۵، همسرش تا سال ۱۸۷۸ مدیریت تئاتر لیسیوم را عهده‌دار شد، و در این سال اداره‌ی تئاتر را به هنری ایروینگ واگذار کرد. تئاتر لیسیوم از ۱۸۷۸ تا ۱۸۹۸ تحت سرپرستیِ ایروینگ مهمترین تئاتر لندن شد. ایروینگ برای نمایش به سراسر انگلستان می‌رفت، و هشت بار به آمریکا سفر کرد.

نخستین موفقیت ایروینگ به عنوان بازیگر در سال ۱۸۷۱ در نقش ماتیاس در نمایشنامه‌ی زنگها[۱۷۵] حاصل شد، که ملودرامی پر هیجان درباره‌ی مردی است که زیر نفوذ هیپنوتیسم به قتل یك دستفروش دوره گرد یهودی اعتراف می‌کند. این نقش در تمام دوران بازیگریِ ایروینگ از محبوبترین نقشهای او ماند. ایروینگ شهرت خود را با اجرای ملودرامهایی چون چارلز اول[۱۷۶] (۱۸۷۲)، و یوجین آرام[۱۷۷] (۱۸۷۳) نوشته‌ی و. ج. ویلز[۱۷۸] (۱۸۲۸ ـ ۱۸۹۱) بنا



تصویر ۱۵. ۳۳. هنری ایروینگ در پیش‌زمینه، در نقش ماتیاس در نمایشنامه‌ی زنگها، در این صحنه ماتیاس در فضایی وهم‌آمیز یهودی لهستانی‌یی را که کشته است ملاقات می‌کند. ایروینگ در این نقش بسیار بیش از نمایشهای دیگرش تحسین شد. از اینرو بیش از سی سال آن را اجرا می‌کرد. برگرفته از یك گراوور معاصر.

کرد. در سال ۱۸۷۴ نمایش هملت او ۲۰۰ شب پیاپی اجرا شد، که در مورد اجراهای شکسپیری سابقه نداشت. هنگامی که مدیریت تئاتر لیسیوم را پذیرفت، یکی از بهترین بازیگران نقشهای جدی در لندن شناخته می‌شد، که بیست سال سابقه‌ی کار مداوم و پیگیر را پشت سر داشت. ایروینگ چند ویژگیِ طبیعی داشت که کار خود را همواره بر آنها استوار می‌کرد؛ در دوران زندگیِ هنریش منتقدان احتیاط زیادی نسبت به بازیِ او نشان داده‌اند. او بسیاری از کلمات را غلط ادا می‌کرد، و به قول یکی از منتقدان چنان بر صحنه می‌رفت که گویی بر شخمزاری با شتاب گذر دارد. او نقشهای خود را به شیوه‌ی خودش تفسیر می‌کرد. از طرف دیگر در حرکات فرعی و اضافیِ صحنه[۱۷۹] استاد بود، و با این حرکات هر عکس العمل یا اندیشه‌ی موجود در نمایشنامه را روشن می‌ساخت. از نقشهای خود درك شجاعانه‌یی داشت، و آنها را با وسواس مجسم می‌کرد. او نیز همچون چارلز کین در ملودرام مهارت بیشتری داشت، و با آن که امروزه او را بازیگری شکسپیری می‌شناسند، تنها نقشی را که عملاً با موفقیت و پیگیری از شکسپیر اجرا کرد، نقش شیلاك بود. ایروینگ هیچ درام نویس تازه‌یی را ترویج نکرد، و هرگز در آثار معاصر خود، یا در نمایشنامه‌های واقعگرا ظاهر نشد.

شهرت هنری ایروینگ از بازیگر اصلیِ مقابلش اِلِن تِری[۱۸۰] (۱۸۴۷ ـ ۱۹۲۸) جدا نبوده است. الن تری از یك خانواده‌ی بزرگ بازیگران



تصویر ۱۵. ۳۴. (ه) الن تری ستاره‌ی تئاتر، و «دختر اول» نمایشهای انگلیسی در اواخر سده‌ی نوزدهم، و مادر گوردن گریك.

برخاسته بود که دوتای دیگر آنها نیز بلند آوازه شدند: یکی کیت[181] (۱۸۴۴ ـ ۱۹۲۴)، که همراه الن در نقش کودك اعجوبه در نمایشهای چارلز کین ظاهر می‌شد، و بعدها نقش اُفیلیا را در مقابل فشتر ایفا کرد. او مادر بزرگ جان گیلگود[182] است، و در ۱۸۶۷ از تئاتر کناره گرفت. دیگری فرد تری[183] (۱۸۶۳ ـ ۱۹۳۳) که در نقشهای رمانتیك درخشید، و در تئاتر لیسیوم بازی می‌کرد. فرد در سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۰ خود شرکت نمایشی‌ی مستقلی را اداره می‌کرد. الن تری وقتی به سن رشد رسید، در تئاترهای محلی مشغول به کار شد و سپس در شرکت بنکرافتها بازی کرد. او همچنین پیش از پیوستن به ایروینگ در ۱۸۷۸ در تئاتر کورت[184] به ایفای نقش پرداخت. اِلن تا دوران بازنشستگی در نقشهای مقابل ایروینگ ظاهر می‌شد، و مدتی نیز اداره‌ی تئاتر امپریال[185] را برعهده داشت، و در آنجا بود که برای پسرش گوردُن کریگ[186] امکان تجربیات بسیاری را فراهم کرد. الن پس از ۱۹۰۷ بندرت در نقشی ظاهر می‌شد، و در ۱۹۲۵ بکلی بازنشسته شد. او در نقش بئاتریس در نمایشنامه‌ی هیاهوی بسیار برای هیچ، و در نقش اُلیویا در نمایشنامه‌ی شب دوازدهم، و در نقش پُرتیا در نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی با زمان سنجی‌ی دقیق و تسلط کامل بر حرکات و گفتارش بهترین بازی‌ی خود را ارائه داد. خانم تری طراوت و سرزندگی‌ی ویژه‌ای بر نقشهای خود می‌افزود.

اگر چه ایروینگ و الن تری بسیار بلند آوازه بودند، اما محبوبیت تئاتر لیسیوم به واسطه‌ی برخورداری از کیفیت عالی‌ی نمایشهایش به دست آمد. ایروینگ پیرو سنت مك ردی و چارلز کین، و تحت تأثیر نمایشهایی که بازیگران ماینینگن[187] در ۱۸۸۱ در لندن عرضه کرده بودند، واقعگرایی‌ی تصویری را در انگلستان به اوج شکوفایی رساند. اگرچه هرگز همچون کین در انطباق تاریخی سماجت به خرج نمی‌داد، اما او نیز غالباً با باستانشناسان مشورت می‌کرد و در دو نمایش سیمبلین[188] (۱۸۹۶)، و کوریولانوس[189] (۱۹۰۱) از شکسپیر، برای طراحی‌ی

لباس و صحنه از سرلاورنس آلما ـ تا دما[190] (۱۸۳۶ ـ ۱۹۱۲) کمك گرفت. در نمایشهای دیگر نقاش معروف دیگری به نام ادوارد بورن ـ جونز[191] (۱۸۳۳ ـ ۱۸۹۸) را در طرح صحنه به یاری طلبید. در میان همکاران او بهترین طراحان زمانش از جمله کراوِن و هارکر دیده می‌شوند. هیوز کراوِن[192] (۱۸۳۷ ـ ۱۹۱۰) از سال ۱۸۵۷ در لندن فعالیت می‌کرد، و برای تهیه کنندگانی چون فشتر و بنکرافتها طراحی کرده بود، و احتمالاً در بسیاری از افتخاراتی که نصیب ایروینگ شد سهیم بوده است. کراوِن بعدها یك کارگاه طراحی‌ی دکور به راه انداخت که طرح بسیاری از نمایشهای لندن را تهیه می‌کرد. جوزف هارکر[193] (۱۸۵۵ ـ ۱۹۲۷) کار خود را به عنوان دستیار کراوِن آغاز کرد، و بعدها طرح غالب صحنه‌های ایروینگ به او سپرده می‌شد. پس از مدتی از ایروینگ جدا شد و طراح اصلی‌ی هربرت بیربوم تری[194] شد. او تا دهه‌ی ۱۹۲۰ به کار خود ادامه داد و یکی از نقاط عطف عمده‌ی صحنه پردازی‌ی ویکتوریایی[195] و طراحی‌ی نوین بوده است. اگر چه ایروینگ بهترین هنرمندان دورانش را به دعوت به همکاری می‌کرد، اما در این راه سیاست پیگیری نداشت. گاه در یك نمایش همه‌ی طراحی‌ی صحنه و لباس را به یك هنرمند می‌سپرد، اما غالباً این وظیفه را بین افراد زیادی تقسیم می‌کرد.

نوآوری‌ی عمده‌ی تئاتر لیسیوم در تغییر روشهایی بود که برای تغییرات صحنه در پیش می‌گرفت. ایروینگ در سال ۱۸۸۱ یك گام انقلابی برداشت، و شیارهای کف صحنه را که بیش از دویست سال برای جابه‌جایی‌ی دکور به کار می‌رفتند کنار گذاشت. او با «نصب آزاد»[196] قطعات دکور سه بعدی در صحنه، قادر شد دکورها را در هر نقطه‌ی دلخواهی بکارد. این راه حل در حقیقت ترکیب همه‌ی دستاوردهای پیش از او بود. از اوایل سده‌ی نوزدهم بر تعداد قطعات سنگین دکور افزوده شده بود و بسیاری از آنها توسط بالاکشهای بزرگی که در بالای صحنه پنهان می‌شد جابه‌جا می‌شدند، و در فاصله‌ی «صحنه‌های کوتاه»، که در جلوی صحنه اجرا می‌شدند،



تصویر ۱۵. ۳۵. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی شاه لیر، پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول، که هنری ایروینگ در تئاتر لیسوم تهیه کرد، (۱۸۹۲). این صحنه را هیوز کراوِن طراحی کرده بود. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.





تصاویر ۱۵. ۳۶، و ۱۵. ۳۷. (•) دو طرح از هیوز کراون برای نمایشنامه‌ی مکبث، که در سال ۱۸۸۸ توسط ایروینگ تهیه و اجرا شد. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن. از مجموعه‌ی شخصی‌ی سلطنتی.



تصویر ۱۵. ۳۸. مقطع ساختمان زیر صحنه‌ی یك تئاتر، که کاربرد تله‌ی ستاره را نشان می‌دهد. توجه شود که با ظهور بازیگر بر سطح صحنه تا چه حد کف صحنه طبیعی می‌نماید. حفره‌ای که بازیگر از آن بالا آمده، هنگامی که نیازی به آن نباشد، مخفی می‌ماند و قابل تمیز نیست. برگرفته از کتاب ماشینهای تئاتری امر موینه (۱۸۹۳).

«قطعات اصلی» را در پشت پرده نصب می‌کردند، و در موقع لازم با کنار زدن پرده آنها را ظاهر می‌نمودند. در این حالت امکان جابه‌جایی‌ی دکورهای سنگین بدون بستن پرده‌ی جلو فراهم می‌شد. تغییرات پیچیده‌ی دیگر را با آویختن یك «پرده‌ی نمایشی»[۱۶۷] به عنوان پس زمینه‌ی سرگرمیهایی که نیاز به دکور نداشت انجام می‌دادند. ایروینگ نخستین تهیه کننده‌یی بودکه پیگیرانه از پرده‌ی جلو برای تغییرات عمده‌ی صحنه استفاده کرد، و صحنه‌های کوتاه و بلند را چنان ردیف می‌کرد تا در فاصله‌ی آنها دکور را عوض کند.

در طول سده‌ی نوزدهم با افزایش نمایشهای بزرگ و پرتحرك تقسیم بندی‌ی کف صحنه پیچیده‌تر شد، و از ۱۸۵۰ به بعد صحنه را به این شکل می‌ساختند: تیرکهای حایل کف صحنه (یا سقف زیرزمین صحنه) که موازی‌ی چراغهای پایین صحنه بودند، در گروههای سه یا چهار تایی دسته بندی می‌شدند به طوری که هر یك از تیرکها حدود ۴ تا ۵ سانتی متر از تیرك دیگر فاصله داشت. فضای بین تیرکها را یا با نوارهای باریك چوب می‌پوشاندند یا باز می‌گذاشتند تا بتوان قطعات دکور را از «شکاف»[۱۶۸] آنها عبور داده و بالا و پایین برد. گاه پانورامای عمودی‌ی متحرکی را از لای این شکافها در پشت سر بازیگران حرکت می‌دادند تا توهم واقعگرایی را افزایش دهند. مثلاً بازیگری تظاهر به صعود از قله می‌کرد، و تصویر قله در پشت سرش حرکت می‌نمود، و یا فردی تظاهر بر سقوط می‌کرد و پس زمینه به جای او

بسرعت بالا می‌رفت. گروه تیرکها حدود ۱۲۰ سانتیمتر ازهم فاصله داشتند، و کف پوش صحنه[199] در این فاصله‌ها قرار داده می‌شد. بعضی از این کف پوشها برداشته می‌شد تا بالاکشهایی مخفی[200] (یا تله‌ها) در زیر آنها مستقر شوند، و گاه همه‌ی کف پوش تشکیل سکویی[201] را به عرض پروسینیوم می‌داد که جابه‌جایی‌ی قطعات عظیم دکور، و افکتهای مخصوص را توسط آن انجام می‌دادند.

نمایشنامه‌های سده‌ی نوزدهم نیاز فراوانی به تله یا بالاکشهای مخفی داشتند. تله‌ی وامپیر[202] (که پس از استفاده در نمایشنامه‌ی وامپیر[203] (۱۸۲۰) نوشته‌ی پلانشه به این نام خوانده شد) از دو تکه‌ی ارتجاعی ساخته می‌شد که با فشار از هم باز می‌شدند، و بلافاصله به جای خود برمی‌گشتند. این تله را در کف صحنه جاسازی می‌کردند، و بازیگران با ایستادن بر روی آن در زمین فرو می‌رفتند، و یا آن را به طور عمودی در دیوار قرار می‌داند، وبازیگر می‌توانست از لای آن عبور کند، چنان که گویی از دیوار سختی عبور کرده است. تله‌ی «کُرسی»[204] (که پس ازاستفاده در نمایشنامه‌ی برادران کُرسی به این نام خوانده شد) یا



تصویر ۱۵. ۳۹. یك صحنه‌ی انگلیسی در اواخر سده‌ی نوزدهم. توجه شود که کف صحنه چگونه تقسیم شده است؛ همچنین تله‌ی فرورونده، شیارهای بالای صحنه، و شعاع نیرومند نور (نورافکن یا قوس ذغالی) قابل توجه‌اند. به نورهای زمینی در گوشه‌ی راست در پایین تصویر، و نورهای عمودی در طرف راست در پُشت ستون پرسینیوم توجه شود. برگرفته از مجله‌ی هنر (۱۸۸۹).

«بالاکش روح»[205] پیچیده‌تر بود. در این وسیله خندق پهنی به نام «پل» به درازای عرض صحنه از کف صحنه برداشته می‌شد، بر جای این خندق پوشش مفصل‌داری قرار می‌داند، وروی آن را با کرك و پشم می‌پوشاندند (این کرکها را به رنگ کف صحنه نقاشی می‌کردند تا قابل تمیز نباشند). در زیر پل سطح شیب داری قرار داده می‌شد و سکوی چرخداری بر این سطح (در زیر خندق) مستقر می‌شد، و بازیگر بر روی این سکو می‌ایستاد. با حرکت سکو به طرف جلو در سطح شیب‌دار بازیگر از زیر صحنه، از سطح مفصل‌دار، و از لای کرکها بالا می‌آمد، یا در آن فرو می‌رفت، چنان که گویی روحی از زیرزمین برآمده یا در آن فرو رفته باشد.

هنگامی که ایجاد صحنه‌های توهم آفرین در سده‌ی نوزدهم افزایش یافت، استفاده از عناصر دکوری‌ی سه بعدی نیز روز افزون شد. چارلز کین در دوران خود هنوز با قطعات نقاشی‌ی دو بعدی کار می‌کرد، و تا دهه‌ی ۱۸۷۰ پله‌ها، سکوها، و قطعات مشابه سه بعدی هنوز رواج زیادی نداشت. ادوارد گادوین[206] (۱۸۳۳ ـ ۱۸۸۶) پدر گوردُن کریگ که در ۱۸۷۵ مشاور هنری‌ی بنکرافتها در نمایش تاجر ونیزی بود، در رواج دکورهای سه بعدی سهم عمده‌ای داشته است. گادوین همچنین یك صحنه‌ی یونانی در یك سیرك ساخت؛ این اقدام سالها پیش از تجربیات ماکس راینهارت[207] صورت گرفته است. میل باطنی‌ی ایرونیگ آن بود که با استفاده از قطعات سه بعدی تأثیر بیشتری بر تماشاگران بگذارد. بر این کار شیار و شیب کف صحنه را کنار گذاشت، زیرا این شیار و شیب فقط برای صحنه‌هایی با بالهای مسطح مناسب بودند. از آنجا که ابداعات ایرونیگ نیاز به‌دستیاران فراوانی داشتند، حدود ۱۳۵ نفر دستیار صحنه «برای تغییرات دکور» استخدام کرده بود. ایرونیگ با کارگردان صحنه نیز به اندازه‌ی بازیگران تمرین می‌کرد. نوآوریهای ایرونیگ بزودی صحنه‌های شیب دار و پلکانی را از رواج انداخت، زیرا به علت وجود شیب قرار دادن دکورهای سه بعدی بر آنها ممکن نبود.

ایرونیگ به لباس نیز توجه زیادی داشت، اما اصلاح عمده‌یی که به عمل آورد دقت در لباس بازیگرانِ شخصیتهای فرعی بود. البته کین نیز لباس سپاهی لشکرها را از فلز نازك رویْ و پولك می‌گرفت، و به جای ساتن از کرباس لعاب‌دار استفاده می‌کرد. ظاهراً ایرونیگ این الگو را برای تمام لباسهای خود به کار بست و نتیجه‌ی وحدت یافته‌تری به دست آورد.

ایرونیگ احتمالاً نخستین تهیه کننده‌ای بودکه نور پردازی‌ی صحنه را به یك هنر تبدیل کرد، زیرا اگر چه امکانات تکنیکی برای نورپردازی پیشرفت بسیار کرده بود (اختراع چراغ گاز، میز گاز، نورافکن و قوس زغالی) اما کارگردانهایی که ظرفیت هنری‌ی این امکانات را دریافته باشند زیاد نبودند.

اصلاحات ایرونیگ به واسطه‌ی دقتی بود که در جزئیات اعمال می‌کرد. او نورهای زمینی[208] و نورهای حاشیه‌ی سقف[209] را به‌بخشهای کوچکتری تقسیم کرد، که هر بخش نور متفاوت و محل کنترل مستقلی داشت. برای دستیابی به رنگهای مختلف از شیشه‌های لاکی‌ی شفاف در مقابل نور استفاده کرد، و برای پخش مؤثرتر نور با وسایل گوناگونی تجربه می‌کرد. منتقدان معاصر او تقریباً همواره به نور پردازی‌ی او نظر داشته‌اند. البته برخی از منتقدان نورهای ایرونیگ را تحمیلی و



تصویر ۱۵. ۴۰. صحنه‌ی نهایی از نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، که ایروینگ در سال ۱۸۸۱ تهیه کرد. طراح دکور مقبره ویلیام تلبین است. استفاده از دکورهای سه‌بعدی و نورپردازی مؤثر در این صحنه قابل‌توجه است. این نخستین نمایشی است که ایروینگ پس از کنار گذاشتن بالها و شیارها در تئاتر خود اجرا کرد. اخبار مصور لندن (۱۸۸۲).

ناخوشایند خوانده‌اند، چرا که غالباً به زیبایی و تأثیر بصری بیشتر توجه می‌کرد. ایروینگ همچنین برای جلوگیری از پخش شدن نور در میان تماشاگران نوربندهای سیاه را معرفی کرد، و نخستین تهیه کننده‌ی انگلیسی بود که تالار نمایش را در طول اجرا همواره تاریك نگه می‌داشت. او تنها برای نورپردازی‌ی خود نیاز به سی «کارگر گاز» داشت، تا نورهای او را در تئاتر لیسیوم نصب کنند، یا در طول نمایش به کار گیرند.

ایروینگ تا پایان دوران کارش از نور گازی استفاده کرد، و از این لحاظ انگشت نما بود. در ۱۸۷۹ اختراع لامپ افروزه‌ای[۲۱۰] توسط ادیسن امکان نورپردازی با برق را فراهم آورد، و بسرعت در همه‌ی تئاترها مورد استفاده قرار گرفت. در این دوره چراغهای گاز نیز اصلاح شده بودند، و شعله‌ی روباز نداشتند. در ۱۸۸۱ تئاتر ساوُی برای نخستین بار در انگلستان صحنه‌ی خود را سراسر با نور برق روشن کرد، و در ۱۹۰۰ تقریباً همه‌ی تئاترهای انگلیسی از آن



تصویر ۱۵. ۴۱. ایروینگ به‌رغم پیشرفتهایی که در کار خود داشت هنوز به قراردادهای کهن متکی بود. مثلاً در اجرای نمایش مکبث در ۱۸۸۸ (این تصویر) از همسرایان جادوگر استفاده کرد، که در اواخر سده‌ی هفدهم به این نمایشنامه افزوده شده بود. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

پیروی کردند. نور برق در آغاز قدرت و شدت کمی داشت، از اینرو آرك کربنی از میدان به در نرفت. در ۱۹۰۵ گام بزرگی در اصلاح افروزه‌ی (فیلامان)[۲۱۱] لامپها به وقوع پیوست، و امکان داد تا از قدرت برق بیشتری برای روشنایی استفاده شود، و با افزایش ظرفیت لامپها، قوس زغالی و نور آهکی (نور افکن) دیگر بندرت به‌کار می‌رفتند، هرچند تا جنگ جهانی‌ی اول هنوز مورد استفاده بودند.

نظارت دقیق ایروینگ بر همه‌ی عوامل یك نمایش هنگامی ارزش والای خود را می‌نمایاند که بدانیم این جزئیات را در یك کل هماهنگ به وحدت می‌رساند، وعلت برتری‌ی نمایشهای او بر معاصران انگلیسی خود همین بود. تجربیات ایروینگ به عنوان کارگردان راه را برای آیندگان هموار ساخت، گو اینکه تأکید بر واقعگرایی پیش از او در سده‌ی نوزدهم آغاز شده بود، و او تنها آن را به اوج رساند.

بزرگترین موفقیت ایروینگ بین سالهای ۱۸۷۸ و ۱۸۸۸ حاصل شد. در سالهای بعد نمایش مکبث او نسبتاً شکست خورد، و این آغاز سقوط او بود، تا آن که با اجرای نمایش آراسته‌ی هنری‌ی هشتم در ۱۸۹۲ بار دیگر موقعیت خود راباز یافت. در ۱۸۹۶ سلامتی‌ی خود را از دست داد، و در ۱۸۹۸ از مدیریت تئاتر کنار رفت. اما تا ۱۹۰۲ به ایفای نقش ادامه داد.

در ۱۸۹۵ برای نخستین بار در تاریخ انگلستان، ایروینگ لقب شوالیه‌گری (سلحشوری) گرفت و سر هنری ایروینگ خوانده شد. این امر همچنین نشانه‌ی آن بود که بازیگران سرانجام در جامعه‌ی اروپایی منزلت یافته بودند، وایروینگ در این حرفه برتر از دیگران بود. در ۱۸۹۷ اسکوایر بنکرافت شوالیه شد، و در ۱۹۱۴ بازیگرانی چون جان هیر[۲۱۲]، جانستن فوربس ـ رابرتسُن[۲۱۳]، و هربرت بیربون تِری نیز به این افتخار نایل آمدند. در سال ۱۹۲۵ نشانهای مشابهی به بازیگران زن نیز اعطا شد، و اِلن تری، به بانوی والامقام امپراتوری انگلستان[۲۱۴] ملقب شد.

تئاتر ایتالیا واسپانیا، ۱۸۵۰ ـ ۱۹۰۰

پس از وحدت ایتالیا احساسات سیاسی چندان بر آنجا غالب شد که دیگر درام نویسان نتوانستند آثاری فراتر از علایق محلی و منطقه‌ای بیافرینند. هر منطقه‌یی به آداب و رسوم و گویش محلی‌ی خود پرداخت، و غالب درام نویسان مخاطبان خود را از منطقه‌ی معینی برگزیدند. از سال ۱۸۶۱ به بعد نویسندگان ایتالیایی بندرت هویت ملی‌ی خود را منعکس نمودند، و حتی تعداد بسیار کمی از آنها شهرت جهانی به دست آوردند.

در اواخر سده‌ی نوزدهم ایتالیا بیشترین موفقیت جهانی‌ی خود را در تئاتر از طریق صدور بازیگران ستاره بویژه ریستوری، سالوینی، و رُسی کسب کرد.

آدلاید ریستوری[۲۱۵] (۱۸۲۲ ـ ۱۹۰۶) از دوازده سالگی به صحنه رفت، و در سن چهارده سالگی در گروه جوزپه مونکالوو[۲۱۶] (۱۷۸۱ ـ ۱۸۵۹) نقش اول را بر عهده گرفت. خانم ریستوری در ۱۸۳۸ در شهر تورینو به تئاتر سلطنتی پیوست، و آموزشهای رسمی و ایفای نقش در درامهای شاعرانه را در آنجا فرا

گرفت. در ۱۸۵۰ به خاطر اجراهای باشکوه و دقیقش در سراسر ایتالیا مشهور بود، و در ۱۸۵۳ با گروه خود به پاریس رفت. از آن پس تا سال ۱۸۸۵، که بازنشسته شد، برای نمایش به سراسر اروپا سفر کرد؛ او چهار بار به آمریکا رفت، و در ۱۸۷۴ دست به سفری دور دنیا زد. ریستوری اگرچه نوآوری‌ی چشمگیری نداشت اما توانست سنتهای موجود کشورش را به اوج تازه‌ای برساند.

توماز و سالوینی(۲۱۷) (۱۸۲۹ ـ ۱۹۱۵) در سن چهارده سالگی در گروه گوستاوو مودِنا(۲۱۸) (۱۸۰۳ ـ ۱۸۶۱) در شهر پادوا کار خود را آغاز کرد. در سال ۱۸۴۸ در رُم با گروه ریستوری کار کرد، و در آنجا با ایفای نقش اورِستِس در نمایشنامه‌ی آلفیه ری نخستین بار نامش بر سر زبانها افتاد. حوالی‌ی سال ۱۸۶۰ یك سلسله سفر به دور دنیا را برای اجرای نمایش آغاز کرد. سالوینی در نقش قهرمانان نمایشنامه‌های آلفیه‌ری، لیر، مکبث، و بویژه اُتللو به درجات بالایی رسید. قدرت جسمی و عاطفی‌ی او



تصویر ۱۵. ۴۲. (ه) ارنستو رسی بازیگر ایتالیایی در نقش هملت، که در سال ۱۸۷۵ در تئاتر دروری لین، لندن، اجرا کرد.

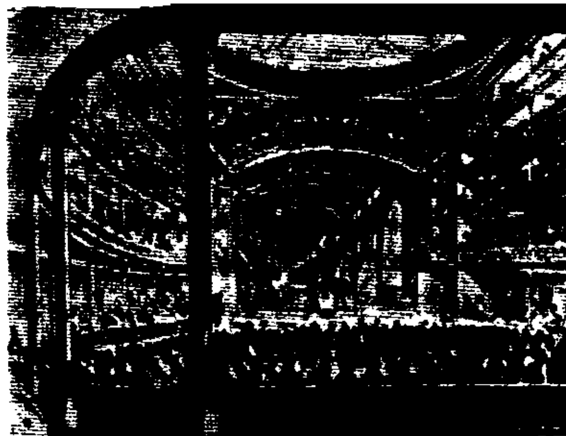
چندان زیاد بود وبه قدری در نقشهای خود غرق می‌شد که گفته‌اند بازیگر مقابلش را می‌ترساند. سالوینی به عنوان بازیگری آتشین مشهور بود، و در ۱۸۹۰ بازنشسته شد.

اِرنستو رُسی(۲۱۹) (۱۸۲۹ ـ ۱۸۹۶) در سال ۱۸۴۶ بازیگری را آغاز کرد، و در شرکت مودنا جای سالوینی را گرفت و سپس با ریستوری همبازی شد، و در سال ۱۸۵۷ به همراه گروه خود به وین رفت. پس از آن با نمایشنامه‌های آلفیه‌ری و شکسپیر به سراسر جهان سفر کرد. او بازیگری پالایش یافته بود، اما به نظر برخی منتقدان در جزئیات نقشهای خود زیاده روی می‌کرد، و احتمالاً به همین دلیل نتوانست بر ریستوری و سالوینی پیشی گیرد.

سهم ایتالیا در درام اواخر سده‌ی نوزدهم اندك بود، و همان سنتهایی را که در کشورهای دیگر مستقر شده بود دنبال می‌کرد.

اسپانیا در سالهای میان ۱۸۴۰ و ۱۸۷۵ شاهد گذار از رمانتیسم به سیاه مشقهای واقعگرایانه بود. نویسندگان مهم این دوران اسپانیایی عبارت بودند از ونتورا دِ لا وگا(۲۲۰) (۱۸۰۷ ـ ۱۸۶۵)، که در نمایشنامه‌ی انسان جهانی(۲۲۱) (۱۸۴۵) سبك فرناندز دِ موراتین(۲۲۲) (۱۷۶۰ ـ ۱۸۲۸) را دنبال کرد؛ مانوئل تامایو ای باوس(۲۲۳) (۱۸۲۹ ـ ۱۸۹۸)، که در نمایشنامه‌ی شوریدگی‌ی عشق(۲۲۴) (۱۸۵۵) داستان حسادت ملکه خووانا را باز می‌گوید، و در نمایشنامه‌ی انسان مثبت(۲۲۵) (۱۸۶۲) به مسائل بومی‌ی جامعه‌ی اسپانیا می‌پردازد؛ آدِلاردو لوپِز دِ آیالا(۲۲۶) (۱۸۲۸ ـ ۱۸۷۰)، که نمایشنامه‌های یك نسخه برای صد نفر(۲۲۷) (۱۸۶۱)، کونسوئلو(۲۲۸) (۱۸۷۸) از او آثار اوژیه را به یاد می‌آورند. در ۱۸۷۵ دیگر پایه‌های درام واقعگرایانه در اسپانیا ریخته شده بود تا درام نویسان «نوین» اسپانیایی آن را توسعه بخشند.

وضع تئاتر در اسپانیا در ۱۸۴۹ دچار چنان اغتشاشی بود که شورایی دولتی تشکیل شد تا قوانینی برای تئاتر وضع کند. این شورا موفق شد اصلاحاتی به



تصویر ۱۵. ۴۳. منظره‌ی داخل یك تئاتر اسپانیایی، حدود ۱۸۴۵. برگرفته از یك گراوور معاصر.

وجود آورد که از سده‌ی هفدهم تا آن زمان بی‌سابقه بود. در این هنگام تئاترو دل پرینسیپه[۲۲۹] به تئاترو اسپانیول[۲۳۰] تغییر نام داد، و عنوان تئاتر ملی به دست آورد که این اعتبار را تا زمان ما حفظ کرده است. ساختمان این تئاتر تغییر یافت و در آن نور گازی به کار گرفته شد و شیوه‌های اجرایی‌ی آن نیز نو شد. (تئاترو دِلاکروز[۲۳۱]، از سال ۱۸۵۶ متروك شد.) از آن پس عوایدخیریه از تئاترها برداشته شد،و درآمد تئاترها از آن پس وقف بالا بردن کیفیت نمایشها شد. تئاترهای اسپانیایی به سه گروه تقسیم شدند که هر گروه انحصار نمایشهای ویژه‌ی خود را به دست گرفت.

اگر چه قوانین اخیر بدقت مراعات نمی‌شدند، اما رشد کمّی‌ی درامهای فرعی‌تر را به همراه آوردند. در ۱۸۷۰ از میان سی تئاتر موجود در مادرید تنها هشت تای آنها به درامهای معمولی اختصاص یافتند؛ از طرفی چون تئاترهای فرعی هر شب چهار نمایش سرگرمی‌ی مختلف در برنامه‌های خود منظور می‌کردند، تئاترهای اصلی قادر به رقابت با آنها نبودند. وجود این انعطاف در طول نمایشها و ساعت اجرای آنها محبوبیت تئاترهای فرعی را افزایش بسیار داد،و همچون آفتی مانع رشد تئاترهایی شد که مایل به اجرای نمایشهای کامل بودند. این امر به نمایشنامه‌نویسی در اسپانیا نیز لطمه‌ی شدیدی زد.

در طول سده‌ی نوزدهم تئاتر اسپانیا قدم در راه رشد نهاد، و تعداد شرکتهای نمایشی از چند شرکت در ۱۸۰۰ به بیش از پنجاه شرکت در ۱۸۷۵ رسید. تئاتر اسپانیا از نهادی عتیق و کهن بدل به تئاتری شد که کم و بیش در اروپا وجود داشت، با این حال تئاتری منزوی ماند، و نهضتهای جهانی‌ی تئاتر را تنها از دور لمس می‌کرد.

تئاتر و درام روسی، ۱۸۵۰ ـ ۱۹۰۰

در طول سده‌ی نوزدهم روسیه در میان امواج اصلاحات و مصایب در نوسان بود. آلکساندر دوم (سلطنت ۱۸۵۵ ـ ۱۸۸۱) یك سلسله تغییرات را پایه گذارد که کاستن از ممیزی، آزاد کردن سرفها (در ۱۸۶۱)، و توسعه‌ی نظام آموزشی از آن جمله بودند. اما پس از سوء قصدی که در ۱۸۶۶ به جان او شد، ذوق و شوق خود را در راه اصلاحات از دست داد، و سرانجام در ۱۸۸۱ به قتل رسید. آلکساندر سوم (سلطنت ۱۸۸۱ ـ ۱۸۹۴) جانشین او، بار دیگر ممیزی‌ی نمایشها را برقرار کرد و قدرت اشراف را افزایش داد. بنابر این می‌توان گفت روسیه نسبت به بقیه‌ی اروپا کم و بیش منزوی ماند.

با این حال جای تعجب است اگر بدانیم در درام روسی واقعگرایی حتی پیش از فرانسه مطرح شد، و این که در آغاز هیچ آینده‌ای برای آن متصور نبود. ایوان تورگنیف[۲۳۲] (۱۸۱۸ ـ ۱۸۸۳) نخستین کسی بود که با انتشار مجموعه‌ی داستانهای کوتاهش به نام سرگذشت یك شکارچی[۲۳۳] در ۱۸۵۲ به عنوان مهمترین نویسنده‌ی روسی شناخته شد. تورگنیف پس از ۱۸۶۳ در خارج از روسیه زندگی کرد، و در آنجا مشهورترین مؤلف روسی شد. او بیشتر نمایشنامه‌هایش را بین ۱۸۴۳ و ۱۸۵۲ نوشت، اما تأثیر آثار او بر درام نویسان



تصویر ۱۵. ۴۴. (●) ایوان تورگنیف. نویسنده‌ی روسی، که واقعگرایی را پیش از دیگران در داستانهایش به کار برد.

دیگر بسی دیرتر آغاز شد، زیرا بهترین اثر او یك ماه در روستا[۲۳۴] (۱۸۵۰) تا سال ۱۸۷۲ امکان اجرا نیافت. تورگنیف در این نمایشنامه بر آن بود تا زندگی‌ی درونی‌ی شخصیتهایش را توصیف کند. او زندگی‌ی روزمره‌ی روستاییان را در این نمایشنامه با صداقت تمام ترسیم کرده تا تغییرات مداومی را که تعدادی از شخصیتهایش به واسطه‌ی حضور معلمی جوان می‌بینند، نشان دهد. سهم تورگنیف به مکتب واقعگرایی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که جزئیات زندگی‌ی بومی را برای نشان دادن آشفتگی درونی‌ی مردم به کار می‌گیرد. چخوف بنای کارهای خود را بر پایه‌ی آثار او استوار کرد.

پیش از آنکه آثار تورگنیف به صحنه درآیند، واقعگرایی از طریق آثار آلکساندر اُستروفسکی[۲۳۵] (۱۸۲۳ ـ ۱۸۸۶) عمومیت یافته بود. استروفسکی نخستین درام نویس حرفه‌یی در روسیه بود که همه‌ی اوقات خود را وقف نوشتن درام کرد. او نخستین نمایشنامه‌ی خود را در ۱۸۴۷ نوشت و از ۱۸۵۳ تا هنگام مرگ سالانه حداقل یك درام تازه پدید آورد. از آنجا که همواره مشاهدات خود را ضبط می‌کرد، او را غالباً آفریننده‌ی درام ویژه‌ی روسی، مستقل از نفوذ کشورهای غربی، می‌شناسند. اگر چه او در شکلهای متنوع و موضوعهای گوناگونی نمایشنامه نوشته است، اما آثار عمده‌ی او برگرفته از زندگی‌ی طبقه‌ی متوسط روسی‌اند که بخوبی آنهارا می‌شناخت. اُسترفسکی می‌کوشید کاریکاتور سازیهای گوگول را محدود کند، و از فوت و فنهای صحنه‌ای و زرق و برق اضافی بپرهیزد، و کار خود را بر شخصیتها و روابط آنها با یکدیگر و با جامعه‌ی معینی متمرکز سازد. شهرت او شاید به خاطر نمایشنامه‌های هرکس به حد کافی حماقت دارد[۲۳۶] (که گاه خاطرات روزانه‌ی یك مرد رذل[۲۳۷] نیز خوانده می‌شود)، و توفان[۲۳۸] بوده است. نمایشنامه‌ی نخست یك کمدی در باره‌ی زندگی‌ی مردی است که با استفاده از خود بینی دیگران به نان ونوایی می‌رسد؛ و نمایشنامه‌ی دوم عواقب تراژیك استبداد در خانواده را نشان می‌دهد. این نمایشنامه به خاطر استفاده از توفان و رعد و برق به عنوان نمادی از پریشانی‌ی زندگی‌ی انسانها قابل ملاحظه است. نمادگرایی‌ی اُسترفسکی نیز پیشاهنگ چخوف بوده است.

اُستروفسکی از کسانی بود که در تأسیس انجمن مؤلفان و آهنگسازان دراماتیك روسیه در ۱۸۶۶ سهم داشته است. پیش از این تاریخ درام نویسان تنها یك حقوق معین دولتی دریافت می‌کردند، و پس از آن حق



تصویر ۱۵. ۴۵. (•) آلکساندر اُستروفسکی نخستین درام‌نویس حرفه‌ای در روسیه.

مؤلف نیز به آنها تعلق گرفت.

از مهمترین معاصران اُستروفسکی می‌توان از پیسِمسکی، سخوُو کابیلین، و سالتیکُف ـ شچدرین نام برد. ا. ف. پیسِمسکی[۲۳۹] (۱۸۲۰ ـ ۱۸۸۱) نمایشنامه‌های گوناگونی نوشت، اما امروزه او را به خاطر یکی از طبیعت گراترین نمایشنامه‌ی سده‌ی نوزدهم، سرنوشت تلخ[۲۴۰] (۱۸۵۹) به یاد می‌آورند. این نمایشنامه بسی پیش از آغاز نهضت طبیعت گرایان فرانسوی نوشته شده است. داستان سرنوشت تلخ ساده است: یك روستایی در می‌یابد که مالك ثروتمند همسرش را فریفته؛ فرزندی را که از همسرش متولد می‌شود می‌کشد و خود را به مقامات شهر معرفی می‌کند. اثر استادانه‌ی او بیش از هر اثر فرانسوی به اهداف درامهای طبیعت گرا نزدیك شده است. آلکساندر سوخوُو ـ کابیلین[۲۴۱] (۱۸۱۷ ـ ۱۹۰۳) به خاطر نمایشنامه‌ی سه گانه‌یی[۲۴۲] که در باره‌ی نظام دیوانسالار روسیه نوشته در یادها مانده است. نظامی که خود زمانی دچار آن بود. نمایشنامه‌ی دیگرش عروسی‌ی کرچینسکی[۲۴۳] (۱۸۵۴) نسبتاً دلپذیر است اما نمایشنامه‌های صندوق[۲۴۴] (۱۸۶۱) و مرگ تارلکین[۲۴۵] (که تا ۱۹۱۷ اجرا نشد) ظاهراً به قصد ایجاد نفرت نوشته شده‌اند تا خنده. آثار میخاییل سالتیکُف ـ شچدرین[۲۴۶] (۱۸۲۶ ـ ۱۸۸۹) ارتباط نزدیکی با سوخوو ـ کابیلین دارند، و نمایشنامه‌ی او به نام مرگ پازوخین[۲۴۷] (۱۸۵۷) تصور هجو آمیزی از فساد موجود در روسیه می‌دهد. این نمایشنامه تا سال ۱۹۰۰ اجازه‌ی اجرا نداشت.

نزدیك به پایان سده‌ی نوزدهم لئو تولستوی[۲۴۸] (۱۸۲۸ ـ ۱۹۱۰)، که قبلاً به عنوان رمان نویس مشهور شده بود، به نوشتن نمایشنامه روی آورد. در میان نمایشنامه‌های او قدرت تاریکی[۲۴۹] (۱۸۸۶) اهمیت بیشتری دارد. این نمایشنامه که نخستین بار در



تصویر ۱۵. ۴۶. (•) لئو تولستوی رمان‌نویس بزرگ روسی، که چندین نمایشنامه هم نوشته است.



تصویر ۱۵. ۴۷. (•) آلکسی تولستوی بهترین درام‌نویس روسی در اواخر سده‌ی نوزدهم.

۱۸۹۵ در روسیه اجرا شد، آزمندی و جنایت در میان روستاییان را تصویر می‌کند، و مثل سرنوشت تلخ یکی از مؤثرترین درامهای مکتب طبیعت گرایی بشمار می‌رود. نمایشنامه‌ی میوه‌های فرزانگی[۲۵۰] (۱۸۸۹، که در ۱۸۹۲ اجرا شد)، هجویه‌ای است در باب شیفتگی‌ی اشراف به چیزهای جزئی و خرافات، و نمایشنامه‌ی اجساد متحرك یا رستاخیز[۲۵۱] (۱۹۰۰) تضاد میان قوانین ازدواج را با فداکاری، که از اصول مسیحیت است، مطرح می‌کند ونمایشنامه‌ای مسأله گو است.

اگر چه نمایشنامه‌های اواخر سده‌ی نوزدهم روسیه جزء مکتب واقعگرایی قرار می‌گیرند، اما این آثار تئاترهای عمومی را تغذیه نمی‌کردند، و تئاترهای عمومی به اجرای ملودرام، فارس، درام موزیکال و نمایشهای پر زرق‌و برقِ رمانتیكِ خود ادامه می‌دادند. شاید مهمترین نویسنده‌ی روسی، خارج از گرایشهای واقعگرایانه، آلکسی ك. تولستوی[۲۵۲] (۱۸۱۷ ـ ۱۸۷۵) باشد، که در آثارش آرمانگرایانه به گذشته‌ی روسیه می‌نگرد و در مقابل پس زمینه‌های تاریخی و پر تجمل، تضاد شخصیتهای بزرگ را مورد تأکید قرار می‌دهد. سه گانه‌ی مرگ ایوان مخوف[۲۵۳]، تزار فیودور ایوانویچ[۲۵۴]، و تزار بوریس[۲۵۵] (که همه بین ۱۸۶۵ و ۱۸۷۰ نوشته شده‌اند) از آلکسی تولستوی جزء بهترین نمایشنامه‌های تاریخی‌ی روسی بشمار می‌روند.

روسیه در اواخر سده‌ی نوزدهم درام‌نویسان برجسته‌یی به جهان عرضه کرد که هنوز هم بسیاری از آنها در غرب شهرت زیادی ندارند. بسختی می‌توان از اندیشیدن به این نکته خودداری کرد که اگر در این دوران ممیزی‌ی آثار نمایشی در روسیه نمی‌بود، و

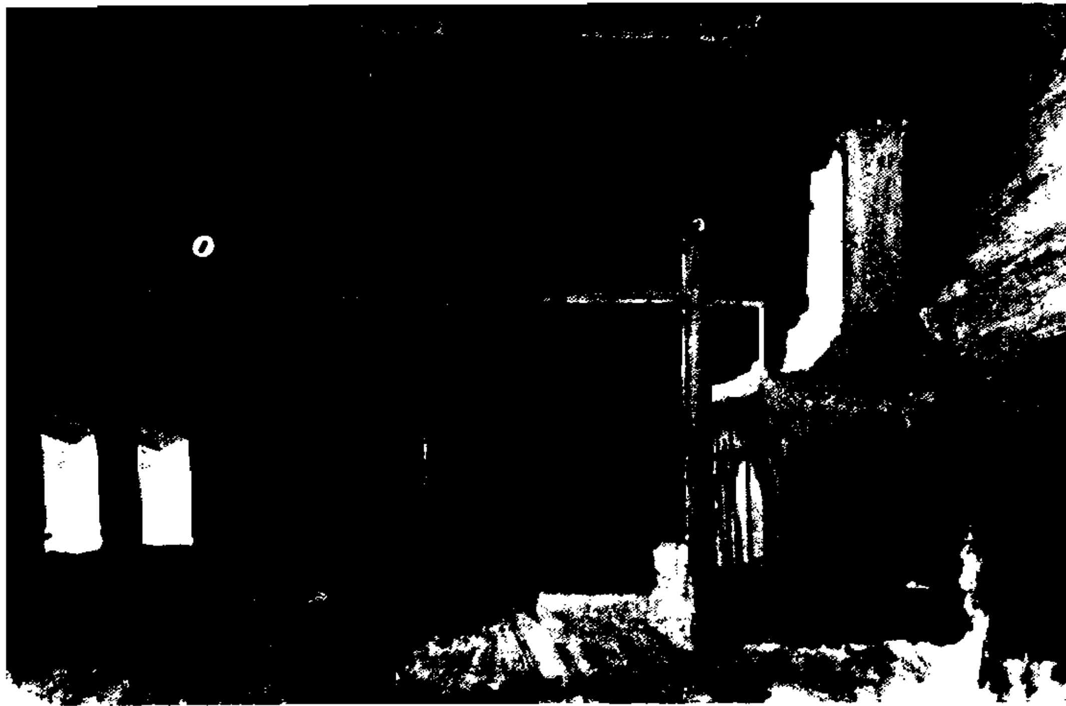
شرایط تئاتری مناسبتر می‌بود، درام روسی به چه پایگاهی می‌رسید.

شاید از آنروکه باله مقامات روسی را نمی‌آزرد، در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، زیر نفوذ ماریوس پتیپا[256] (۱۸۲۲ ـ ۱۹۱۰) باله‌ی روسی به اوج شکفتگی خود رسید. پتیپا که در فرانسه متولد شده بود، در ۱۸۴۷ به روسیه رفت، و در ۱۸۶۲ به سمت استاد رقص آرایی در مدارس سلطنتی‌ی باله منصوب شد. پس از ۱۸۷۰ او عملاً فرمانروای مطلق باله در روسیه بود. در دوران زندگی‌ی هنری‌ی خود هفتاد و چهار نمایش بلند باله و سی نمایش «سرگرمی» طراحی کرد که در همه‌ی آنها بیشترین تأکید را بر دکور، لباس، و همچنین بر رقصهای روایی می‌گذاشت. در سال ۱۹۰۳ هنگامی که پتیپا بازنشسته شد، باله‌ی روسی تشخصی یافته بود که هنوز هم آنرا حفظ کرده است.

تا سال ۱۸۸۲ شرایط تئاتری در روسیه تغییرات زیادی ندید تا آن که در این سال انحصارهای نمایشی منسوخ شدند. در واقعیت امر این انحصارها سالها پیش از این در لباسی مبدل به صورت سرگرمیهای نمایشی در محافل خصوصی، نادیده گرفته می‌شدند. گروههای اشرافی، انجمن نقاشان، انجمن تاجران، و دیگران دست به «نمایشهای دراماتیك شبانه»[257] و «اجتماعهای خانوادگی»[258] می‌زدند، و در این مجامع سرگرمیهای تئاتری اجرا می‌کردند. در ۱۸۷۵ حدود بیست و پنج گروه از این دست به طور منظم در مسکو و سنت پطرزبورگ نمایش می‌دادند.

پس از لغو قانون انحصارها بسرعت بر تعداد تئاترهای عمومی افزوده شد، اگر چه هنوز تئاترهای دولتی از منزلت بیشتری برخوردار بودند. در این دوره کیفیت تئاترهای محلی نیز بهتر شد. پیش از دهه‌ی ۱۸۸۰ حتی بهترین شرکتهای نمایشی برای بقای خود ناچار بودند به شهرهای دیگر سفر کنند، و در این موارد نیز برای جلب توجه بیشتر، بازیگران ستاره به همراه خود می‌بردند. بازیگران محلی نیز اگر شهرتی می‌یافتند، به استخدام شرکت سلطنتی در می‌آمدند. در نمایشهای این دوره لباس و دکور ناچیز بود، و دستیاران صحنه از میان افراد غیر حرفه‌یی برگزیده می‌شدند. در دهه‌ی ۱۸۷۰ هشت شهر روسی صاحب تئاتر دائمی بودند، اما گروههای موجود در این تئاترها تا ۱۸۹۰ امکان استقرار دائمی را نداشتند. نخستین تئاتر محلی که شهرتی به هم زد متعلق به ن. ن. سُلُوتسُف[259] (۱۸۵۷ ـ ۱۹۰۲) بود، که بین ۱۸۹۲ و ۱۹۰۲ در شهرهای کیف و اُدِسا نمایش می‌داد. البته به غیر از چند شهر بزرگ، فعالیت تئاتری در روسیه در دست گروههای دوره گرد بود. در ۱۸۹۷ تئاترهای محلی نخستین اجتماع دست اندر کاران تئاتر را تشکیل دادند تا در باره‌ی مسائل مشترك خود مشورت کنند.

گرایش به انطباق دکور و لباس با واقعیت موجود، که در اروپای غربی حتی پیش از طرح واقعگرایی در شخصیتها و موقعیتها پیدا شده بود، در روسیه روند آرامی داشت. در ۱۸۵۳ در یکی از نمایشهای اُستروفسکی تماشاگران حیرت زده شدند، زیرا دکور آن ساده بود و قهرمان زن به جای لباس و آرایش باب روز، در لباسی کتانی و با آرایشی طبیعی در صحنه ظاهر شد. پس از این نمایش واقعگرایی در دکور و لباس، بویژه در تئاتر مالی که اُستروفسکی در آن نفوذ بسیار داشت بسرعت رواج گرفت. در ۱۸۸۵



تصویر ۱۵. ۴۸. (*) طرحی از بوچرف برای اجرای ساحر.

اُستروفسکی سرپرست این تئاتر شد، و این نخستین باری بود که یك حرفه‌یی در روسیه چنین وظیفه‌ای را برعهده می‌گرفت، اما متأسفانه پیش از آن که بتواند مقاصد خود را جامه‌ی عمل پوشاند، در همان سال در گذشت.

تئاترهای روسی در دهه‌ی ۱۸۸۰ به دکورهای واقعگرایانه روی آوردند، و پیش از این دوره تنها از دکورهای قرار دادی با حال وهوای محلی یا تاریخی استفاده می‌کردند. دکور واقعگرایانه را آندره آس رولر[260] (۱۸۰۵ ـ ۱۸۹۱) آلمانی در روسیه رواج داد. صحنه پردازی‌ی روسی در اواخر سده‌ی نوزدهم در تسخیر رولر بود، زیرا پس از او نیز شاگردان و مریدانش مقامهای عمده‌ی طراحی در تئاترهای دولتی را عهده‌دار بوده‌اند. دکورهای باستانشناسانه و دقیق پس از دهه‌ی ۱۸۶۰، و بتدریج پیدا شدند. در ۱۸۶۵ تئاتر آلکساندرینسکی[261] از یك باستانشناس دعوت کرد تا نظارت بر انطباق تاریخی در دکور و لباس نمایشنامه‌ی مرگ ایوان مخوف را برعهده گیرد؛ پس از ۱۸۷۰ نقاشان مهمی چون بوچارُف[262] و شیشکُف[263] نیز توجه تماشاگران را به انطباق تاریخی در جزئیات صحنه جلب کردند. در ۱۸۸۰ شیشکُف در آکادمی‌ی هنر مسکو کلاسی برای طراحی‌ی تئاتر ترتیب داد؛ و در دهه‌ی ۱۸۹۰ تعدادی از نقاشان برجسته‌ی روسی برای تئاترهای خصوصی طراحی می‌کردند. در سال ۱۸۸۵ بازیگران ماینینگن در مسکو نمایش دادند و پاسخ اُستروفسکی به شیوه‌ی کار آنها بیش از هر چیز برخورد روسها را در آن دوران با تئاتر نشان می‌دهد: اُستروفسکی آنها را گروهی با استعداد اما غیر

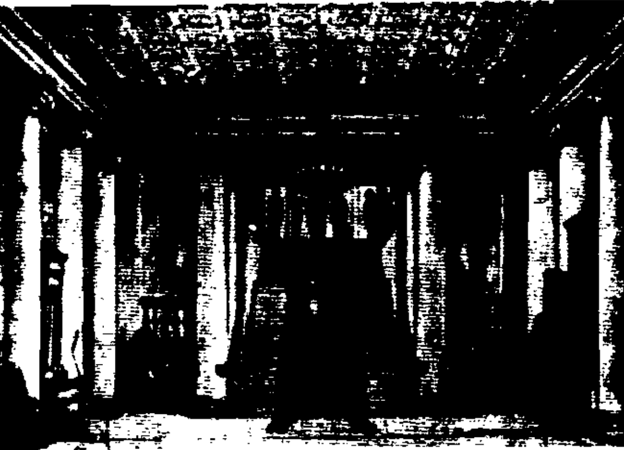


تصویر ۱۵. ۴۹. طرحی از ا. رولر برای یك نمایش باله. برگرفته از کتاب دکورهای تئاتر روسی نوشته‌ی سیرکینا.

حرفه‌یی خواند، که بیش از حد به جنبه‌های تماشایی تکیه می‌کنند، و از پسِ صحنه‌های تحسین برانگیزِ پر جمعیت خوب برمی‌آیند. از طرف دیگر توجه گروه مالی به ارزشهای بصری، اُستروفسکی را عمیقاً تحت تأثیر قرار داد، هر چند بارهیافت روسها بشدت در تضاد بود. استانیسلاوسکی گفته است، حدود سال ۱۸۹۰ روسها سه مجموعه‌ی دکور تاریخی داشتند که آنها را برای همه‌ی نمایشنامه‌ها کافی می‌دانستند. آنها آنقدر از این دکورها استفاده کرده بودند که بسیار کثیف و فرسوده شده بودند. او می‌افزاید که زنان بازیگر هنوز از لباسهای خوش برش و نامربوط خود دست برنمی‌داشتند، و شخصیتهای فرعی‌ی نمایشها ازلباسهای شلخته و مندرسشان قابل تشخیص بودند.

از نظر بازیگری گروه تئاتر مالی در مسکو برتر از گروه مستقر در سنت پطرز بورگ شناخته می‌شد. پُرف سادُفسکی[۲۶۴] (۱۸۱۸ ـ ۱۸۷۲) جانشین شچپکین، در اجرای آثار اُستروفسکی چنان مهارتی داشت که تئاتر مالی را «خانه‌ی اُستروفسکی» می‌خواندند. پُرف را شچپکین در تئاتر محلی کشف کرده بود، و در ۱۸۳۹ او را به تئاتر مالی آورد، و ایفای نقشهای دوم را به او سپرد، و سرانجام اُستروفسکی مناسب با سبك اجرایی‌ی او نقشهای ویژه‌یی نوشت. شچپکین خود در ارائه‌ی جزئیات بیرونی‌ی شخصیتهایش تخصص داشت، اما توانایی‌ی سادُفسکی در آفرینش واقعیتهای درونی و بیرونی‌ی نقشها به او امکان داد تا شخصیت پردازی را به درجه‌یی برساند که پیش از او سابقه نداشت.

بازیگران عمده‌ی دیگر در تئاتر مالی عبارت بودند از شومسکی، فِدوتوا، یِرمِلوا، لنسکی، و یوژین. سرگئی شومسکی[۲۶۵] (۱۸۲۱ ـ ۱۸۷۸) دنباله‌روی شچپکین بود، وسنت او را در توجه به جزئیات و قابلیتهای تکنیکی ادامه داد. گلیکِریا فِدوتوا[۲۶۶] (۱۸۴۶ ـ ۱۹۲۵) از شانزده سالگی به صحنه رفت، و در آثار اُستروفسکی درخشید. ماریا یِرمِلوا[۲۶۷] (۱۸۵۳ ـ ۱۹۲۸) کار خود را با باله آغاز کرد، و در ۱۸۷۰ به تئاتر روی آورد. در ۱۸۷۶ نخستین موفقیت خود را در نمایشنامه‌ی گودال گوسفندان[۲۶۸] نوشته‌ی لوپه دِ وِگا[۲۶۹] به دست آورد. یرمِلوا کار خود را پس از انقلاب اکتبر نیز ادامه داد و نخستین زن بازیگر روسی بود که لقب «هنرمند خلق» گرفت. آلکساندر لنسکی[۲۷۰] (۱۸۴۷ ـ ۱۹۰۸) در ۱۸۶۵ پا بر صحنه گذاشت، و در ۱۸۷۶ در مسکو مستقر شد. بازی‌ی او را در نقش عشاق بسیار ستوده‌اند. لنسکی معلم خوبی بود، و پس از ۱۸۹۸ در تئاتر ناوی[۲۷۱] به عنوان کارگردان و معلم کار کرد.



تصویر ۱۵. ۵۰. دکور نمایشی وای بر هوشمند ساخته‌ی سینکف. برگرفته از کتاب دکورهای تئاتر روسی، نوشته‌ی سیرکینا.

آلکساندر یوژین[۲۷۲] (۱۸۵۷ ـ ۱۹۲۷) مفسر برجسته‌ی نقشهای قهرمانی، و از مدافعان ثابت قدم واقعگرایی در جزئیات بشمار می‌رفت. وی در ۱۹۰۹ مدیریت تئاتر مالی را برعهده گرفت.

گروههای مستقر در سنت پطرزبورگ، بخلاف گروه مالی، بیشتر مایل به ارضای سلیقه‌های عمومی بودند، و گرایش به کار هماهنگ گروهی نشان نمی‌دادند. شاید به همین علت بازیگران ممتاز زیادی از آنجا برنخاستند. مهمترین بازیگران این شرکت عبارت بودند از مارتینُف، داویدُف، و ساونیا. آلکساندر مارتینف[۲۷۳] (۱۸۱۶ ـ ۱۸۶۰) شاگرد کاراتیگین[۲۷۴] و بازیگر موفقِ نقشهای کمدی بود که توانست نوعی واقعگرایی نسبه به سبك شچپکین را به وجود آورد. ولادیمیر داویدُف[۲۷۵] (۱۸۴۹ ـ ۱۹۲۵) از ۱۸۶۷ تا ۱۸۸۰ در تئاترهای محلی بازی می‌کرد و در این سال به سنت پطرزبورگ آمد، و تا سال ۱۹۲۲ به ایفای نقش ادامه داد. او در نقشهای کمدی مهارت بیشتری داشت، و جزئیات واقعگرایانه را به شکلی کاملاً نمایشی ارائه می‌داد. ماریا ساوینا[۲۷۶] (۱۸۵۴ ـ ۱۹۱۵) از کودکی در صحنه بود و از ۱۸۷۴ به بعد در



تصویر ۵۱.۱۵. طرحی از ای. ساوینسکی برای اجرای رومئو و ژولیت.



تصویر ۱۵. ۵۲. طرحی از ای. وساوینسکی برای اپرای روگنه‌دا.

تئاتر آلکساندرینسکی به ایفای نقش پرداخت. او را به خاطر صداقت در بازیگری و اجتناب از حرکات کلیشه‌ای ستوده‌اند. ساوینا بهترین نقشهای خود را در نقش زنان اجتماعی در آثار گوگول، تورگنیف، اُستروفسکی، و تولستوی ارائه داد.

تا دهه‌ی ۱۸۶۰ بازیگران یا در حین کار و یا در مدرسه‌ی دراماتیك دولتی آموزش می‌دیدند. این مدرسه ترکیبی از دوره‌های بازیگری، رقص و آواز بود. پس از آن که انجمن موسیقی‌ی روسیه که مرکزی خصوصی بود در سال ۱۸۶۲ یك کنسرواتوار در سنت پطرزبورگ و یکی در مسکو تأسیس کرد، مدارس دولتی نیز در شیوه‌ی کار خود تجدید نظر کردند، بدین معنی که کلاسهای اپرا و باله از کلاسهای بازیگری جدا شدند، و فارغ التحصیلان این مدرسه دیگر لزوماً به استخدام تئاترهای سلطنتی در نمی‌آمدند. در ۱۸۸۲ رشته‌ی حرفه‌یی به عنوان پایه‌ی استخدام در گروهها کنار گذاشته شد؛ گو اینکه هنوز بازیگران بر طبق تخصص خود استخدام می‌شدند، اما میدان انتخاب وسیعتر شده بود.

کار گروهی، به شیوه‌ی شرکت ساکس ـ ماینینگن، هنگامی در روسیه متداول شد که در سال ۱۸۹۸ تئاتر هنری‌ی مسکو بنیاد گرفت. تا پیش ازاین دوره تنها معدودی از شرکتهای روسی به کار گروهی اهمیت می‌دادند، و گروه او. ا. کُرش[۲۷۷] (۱۸۵۲ ـ ۱۹۲۱) در مسکو در میان آنها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. کُرش سطح نمایشهای خود را همیشه بالا نگه می‌داشت و نمایشنامه‌های مهمی از نویسندگان اروپای غربی را به صحنه می‌برد، و بازیگرانی تربیت کرد که به شهرت رسیدند. شرکت کرش تا ۱۹۳۲، سالها پس از مرگش، به کار خود ادامه داد. نمایشهای اولیه‌ی این شرکت دارای سبك یکدستی بودند، و در آنها همه‌ی نقشها با دقت انتخاب و کار می‌شدند. در

دهه‌ی ۱۸۹۰ این وسواسها بتدریج ناپدید شدند. روی هم رفته در ۱۸۹۸ در کشور روسیه شرایط و امکانات تئاتری نو پایه‌ریزی شد. دوران نوین تئاتر روسی در انتظار استانیسلاوسکی و نمیروویچ ـ دانچنکو بود تا دستاوردهای گذشته را تثبیت و تحکیم کنند.

تئاتر آلمان و اتریش، ۱۸۵۰ ـ ۱۹۰۰

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تعداد درام نویسان قابل ذکر در آلمان اندك بود. بهترین درام نویسان آلمانی در دهه‌ی ۱۸۵۰ اوتو لودویگ[۲۷۸] (۱۸۱۳ ـ ۱۸۶۵) و گوستاو فرِیتاگ[۲۷۹] (۱۸۱۶ ـ ۱۸۹۵) نام داشتند. لودویگ را می‌توان در جایی میان آرمان گرایی و طبیعت گرایی قرار داد. او با پایگاه سیاسی و اجتماعی‌ی نهضت «آلمان جوان» مخالف بود، و بر آن بود که واقعگرایی باید از گرایشهای خاص جدا شود. بهترین نمایشنامه‌های او عبارتند از جنگلبان موروثی[۲۸۰] (۱۸۵۰)، که یك تراژدی‌ی میانه حال شبیه به اتللو است و داستان سوء تفاهم میان دو دوست را مطرح می‌کند؛ و مکابیان[۲۸۱] (۱۸۵۴)، که داستان قیام یهودای مکابی بر علیه آنتیوخوس است. امروزه فرِیتاگ را به خاطر نمایشنامه‌ی روزنامه نگاران[۲۸۲] (۱۸۵۳) به یاد می‌آورند. این نمایشنامه‌ی طنز آمیز امور سیاسی‌ی یك شهرستان کوچك را تصویر می‌کند. فریتاگ کتابی به نام فن درام[۲۸۳] (۱۸۶۳) نوشت که مدتها یکی از رساله‌های عمده درباره‌ی ساختار دراماتیك محسوب می‌شد.

درام آلمانی زبان پس از مرگ هبل در ۱۸۶۳ رو به ضعف نهاد و تا دهه‌ی ۱۸۹۰ نتوانست خود را بازیابد. شاید بتوان گفت سطح عمومی‌ی درام جدی در این دوران در آثار ارنست فُن ویلدِنبروخ[۲۸۴] (۱۸۴۵ ـ ۱۹۰۹) تجسم یافته است. ویلدنبروخ از حامیان دو آتشه‌ی فرمانروایان هوهنزولرن[۲۸۵] و میراث توتنی بود. نمایشنامه‌های او پس از وحدت آلمان محبوبیت وسیعی به دست آوردند. او در نوشتن صحنه‌های پرجمعیت و تجسم زندگی‌ی طبقه‌ی کارگر استعداد قابل ملاحظه‌ای داشت، اما غالب آثار دراماتیك او و از جمله سه گانه‌ی هاینریش و خانواده‌ی هاینریش[۲۸۶] (۱۸۹۶) امروز ضعیف می‌نمایند.

نمایشهای دهقانی‌ی اتریش توسط لودویگ آنتسن گروبر[۲۸۷] (۱۸۳۹ ـ ۱۸۸۹) به حیات خود ادامه دادند، واو توانست با تجسم صادقانه‌ی زندگی‌ی روستایی به این نمایشها جنبه‌ای جدی ببخشد. نمایشنامه‌ی کشیشِ کیرشفیلد[۲۸۸] (۱۸۷۰) انعکاس جنجالهایی است که در دوران او بر سر نظریه‌ی لغزش ناپذیری‌ی پاپ در گرفته بود، و نمایشنامه‌ی خودکشی‌ی مضاعف[۲۸۹] (۱۸۷۲) یادآور رومئو و ژولیت است. آنتسن گروبر کمدی هم می‌نوشت؛ مثلاً نمایشنامه‌ی مخالف خوانان[۲۹۰] (۱۸۷۲) یادآور لیسیستراتا اثر آریستوفان است. آنتسن گروبر به خاطر واقعگرایی موجود در آثارش تا پایان عمر موفقیتی به دست نیاورد، اما پس از مرگش، هنگامی که طبیعت گرایی رواج یافت، شخصیتهای برگرفته از مکانهای مشخص در آثار او توجه گروهها را به خود جلب نمود. شهرت دیر رس او موجب شکوفایی درامهای روستایی گردید، در

نتیجه در ۱۸۹۱، در باواریا، تئاتری ویژه‌ی تولید و اجرای نمایشهای محلی تأسیس شد؛ این گروه برای نمایش به سراسر آلمان سفر می‌کرد.

در اواخر سده‌ی نوزدهم تماشاخانه‌های واریه‌ته، کاباره‌ها، تئاترهای تابستانی و باغهای تفریحی در آلمان بازار گرمی داشتند. در این دوره محبوبیت اُپرِتا نیز، بویژه در وین، رو به افزایش گذاشت، و حدود ۱۸۵۸ با آثار اُفنباخ[۲۹۱] به اوج خود رسید. نخستین آهنگساز مهم آلمانی‌ی اپرتا فرانتس فُن سوپه[۲۹۲] (۱۸۲۰ ـ ۱۸۹۵)، با آثاری چون فاتینیتزا[۲۹۳] (۱۸۷۲) و شیطان بر روی زمین[۲۹۴] (۱۸۷۸) به شهرت رسید، اما بزودی یوهان اشتراوس[۲۹۵] (۱۸۲۵ ـ ۱۸۹۹) با آثاری چون خفاش[۲۹۶] (۱۸۷۴)، شبی در ونیز[۲۹۷] (۱۸۸۳)، بارونِ کولی[۲۹۸] (۱۸۸۵)، و آثار بسیار دیگر از او برگذشت. اُپرِتا مدت درازی از جاذبه‌های عمده‌ی وین محسوب می‌شد.

فقدان درام نویسان ممتاز در آلمان چندان محسوس نبود، چرا که آثار شکسپیر، لسینگ، گوته، و شیلر مجموعه‌های نمایشی‌ی آلمانی را بخوبی تغذیه می‌کردند. در این دوران نمایشنامه‌های کلاسیک نیز جای خود را در میان آثار کلاسیك باز کرده بودند. همچنین پس از مرگ گریلپارتسر، کارگردانان آلمانی با اجرای هر چه مجللتر آثار او با یکدیگر رقابت می‌کردند.

پس از ۱۸۵۰ نمایشنامه‌های خارجی، بویژه آثار اسکریب، ساردو، اوژیه، و دومای پسر به طور روز افزونی به مجموعه‌های نمایشی‌ی آلمان و اتریش پیوستند، تا کمبود آثار تازه‌ی آلمانی را جبران کنند. دوران رکود حدود سال ۱۸۹۰ با پیدایی‌ی مکتب «نوین» بکلی سرآمد.

بخلاف تغییراتی که در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم در کشورهای دیگر صورت می‌گرفت، شرکتهای ثابت آلمانی از نظر منزلت و احترام سقوط چندانی نکردند. شاید علت آن باشد که در آلمان گروههای عمده‌ی تئاتر از جانب حکومتهای ایالتی ویا ولایتی حمایت می‌شدند. این تئاترها حتی از وحدت آلمان در ۱۸۷۱ نیز لطمه‌ی زیادی نخوردند، چرا که ایالات مستقل آلمانی، هویت محلی و بسیاری از ویژگیهای خود را هنوز حفظ کرده بودند. با این حال پس از ۱۸۷۱ تنها شهری که مرکز سیاسی و فرهنگی‌ی آلمان محسوب می‌شد برلن بود، و هنگامی که در دهه‌ی ۱۸۸۰، تئاتر دویچس[۲۹۹]، تئاتر برلینر[۳۰۰] ، و تئاتر لسینگ[۳۰۱] گشایش یافتند، تئاتر در برلن تشخص واقعی خود را باز یافت.

در اواخر سده‌ی نوزدهم مهمترین تئاتر آلمانی زبان تئاتر بورگ در وین بود، شاید از آن رو که لاوبه و دینگلشتات برای این تئاتر نمایشنامه می‌نوشتند. هاینریش لاوبه (۱۸۰۶ ـ ۱۸۸۴) پیش از آن که مدیریت تئاتر بورگ را عهده‌دار شود، یکی از نویسندگان مشهور مکتب «آلمان جوان» محسوب می‌شد، او از سال ۱۸۴۹ تا ۱۸۶۸ اداره‌ی تئاتر بورگ را بر عهده داشت. لاوبه متن نمایشنامه‌ها و بویژه بیان و شخصیت پردازی را در درجه‌ی اول اهمیت قرار می‌داد. تئاتر بورگ تحت نظارت لاوبه موقعیتی را که در دوران شرایفوگل داشت دوباره به دست آورد. در میان اعضای گروه این تئاتر، که برتر از همه‌ی تئاترهای دیگر بود، بوگومیل داویسن، آدُلف سوننتال[۳۰۲] (۱۸۳۴ ـ ۱۹۰۹) که بویژه درامهای اتاق



تصویر ۱۵. ۵۳. نمای داخلی تئاتر بورگ در اواخر سده‌ی نوزدهم.

پذیرایی‌ی او را ستوده‌اند، و شارلوته وُلتر[۳۰۳] (۱۸۳۳ ـ ۱۸۹۷)، یکی از ستارگان بین المللی‌ی آن روزگار، قرار داشتند. لاوبه مخالف دکورهای مجلل تاریخی بود، و بر آن بود که این دکورها گیج کننده و «اپرایی»اند. او نخستین تهیه کننده‌ی آلمانی بود که از دکورهای جعبه‌یی استفاده کرد، و معتقد بود که این دکورها صمیمی‌تر و بی‌واسطه‌ترند. او هرگز وسایل صحنه را بیش از آنچه برای بازی ضرورت داشت در صحنه پر نمی‌کرد. سبك او واقعگرایی‌ی تند و تیزی بود که هدفش بیشتر جلب توجه به بازیگران بود تا به زرق و برق صحنه. در تاریخ تهیه کنندگان تئاتر آلمان، لاوبه موقعیتی همچون مونتین در فرانسه دارد.

بین سالهای ۱۸۷۰ و ۱۸۸۱ فرانتس دینگلشتات[۳۰۴] (۱۸۱۴ ـ ۱۸۸۰) در تئاتر بورگ جانشین لاوبه شد. او بر خلاف لاوبه دکورهای مجلل و منطبق بر تاریخ را مورد تأکید قرار می‌داد. دینگلشتات به خاطر نمایشهایی که بین ۱۸۵۱ و ۱۸۵۷ در سراسر آلمان، و نیز به خاطر آثاری که بین ۱۸۵۷ و ۱۸۶۷ در وایمار اجرا کرد شهرت فراوانی به دست آورد. او در سال ۱۸۵۱ نمایشنامه‌ی آنتیگون اثر سوفوکل را با یاری‌ی معتبرترین محققان و هنرمندان و موسیقی دانان زمان خود در مونیخ به صحنه برد. نقطه‌ی اوج کارهای او در ۱۸۵۴ احتمالاً بر پایی‌ی جشنواره‌ای (همزمان با نمایشگاه صنعتی‌ی مونیخ) در

تصویر ۱۵. ۵۴. صحنه‌ی نهایی نمایشنامه‌ی دوم از سه‌گانه‌ی هِبل به نام نیبلونگن که توسط فرانتس دینگلشتات در وایمار اجرا شد (۱۸۶۱). برگرفته از **مجله‌ی لایپزیگ مصور** (۱۸۶۱).



مونیخ بود که در طول آن بازیگران برجسته‌ی آلمانی آثار گوته، شیلر، لسینگ، و دیگران را بازی کردند. این واقعه چنان شوری برانگیخت که پس از آن برپا کردن جشنواره در سراسر اروپا رایج شد. شرکت دینگلشتات در وایمار اعتباری کسب کرد که از دوران گوته به بعد سابقه نداشت. او در این تئاترها در ۱۸۵۹ سه گانه‌ی والنشتاین اثر شیلر، و در ۱۸۶۲ سه گانه‌ی نیبلونگن اثر هِبل، و در ۱۸۶۴ تقریباً همه‌ی آثار شکسپیر را در عرض یك هفته اجرا کرد، که اقدام اخیر او انگیزه‌ی اصلی‌ی تأسیس انجمن شکسپیر در آلمان گردید.

دینگلشتات در سال ۱۸۷۰ اداره‌ی تئاتر بورگ را بر عهده گرفت، و درآنجا با طراح لباس فرانتس گاول[۳۰۵] (۱۸۳۷ ـ ۱۹۰۶)، و طراح صحنه هرمان بورگهارت[۳۰۶] (۱۸۳۴ ـ ۱۹۰۱) یکی از مجلل ترین نمایشهای سده‌ی نوزدهم را به صحنه برد. در سال ۱۸۷۵ مجموعه‌ی آثار تاریخی‌ی شکسپیر را به گونه‌ی یك «مجموعه‌ی نمایشی»[۳۰۷] پیوسته اجرا کرد، و شاید بتوان گفت که این مهمترین دستاورد او بوده است.

یکی دیگر از مدیران تئاتر در این دوره فریدریش هاس[۳۰۸] (۱۸۲۷ ـ ۱۹۱۱) است. هاس بویژه بین



تصویر ۱۵. ۵۵. فریدریش هاس در نقش هملت در یکی از نمایشهای خود که در لایپزیگ تهیه کرد. در اینجا صحنه‌ی نمایش در نمایش را می‌بینیم. کنده‌کاری روی چوب توسط نوت اکوال، ۱۸۷۱. موزه تئاتر، مونیخ.

۱۸۶۶ و ۱۸۶۸ در تئاتر کابورگ ـ گوتا، و همچنین بین ۱۸۷۰ و ۱۸۷۶ در تئاتر شهرداری‌ی لایپزیگ مورد توجه بسیار قرار گرفت. او را به خاطر اجرای آثاری چون هملت و تاجر ونیزی به شیوه‌ی چارلز کین بسیار ستوده‌اند. هاس نفوذ کین بر آثارش را اذعان کرده است. هاس که خود بازیگر ستاره بود، در نحوه‌ی انتخاب و استخدام بازیگران در شرکتهای نمایشی‌ی دیگر نیز تأثیر گذاشت.

در ۱۸۷۵ انطباق تاریخی در نمایشها اگرچه تداوم پیگیری نداشت، اما همچون آرمانی در میان گروههای آلمانی پذیرفته شده بود، با این حال در نمایشنامه‌های مختلف متعلق به یك دوره‌ی تاریخی از دکورهای واحدی استفاده می‌شد. شاید بتوان گفت مهمترین نیاز گروهها در این دوره به دست آوردن اجرای گروهی، و دقت در جنبه‌های هنری‌ی کارها بود. این نیاز را دو نوآور مهم عصر خود، واگنر و ساکس ـ ماینینگن، چنان بشایستگی پاسخ گفتند که پایه‌های نهضت نوین در تئاتر جهان به دست آنان ریخته شد.

واگنر و ساکس ـ ماینینگن

ریشارد واگنر[۳۰۹] (۱۸۱۳ ـ ۱۸۸۳) دریك خانواده‌ی اهل تئاتر تربیت یافت (ناپدری و چهار برادر و خواهرش در کار تئاتر بودند). اولین اپرای او دای فین[۳۱۰] (پریان) در ۱۸۳۱ نوشته شد، اما تا سال ۱۸۴۲ و ارائه‌ی اپرای رینتسی[۳۱۱] توجه منتقدان را جلب نکرد. پس از موفقیت رینتسی او به‌عنوان رهبر نوازندگان اپرای دِرِسدن



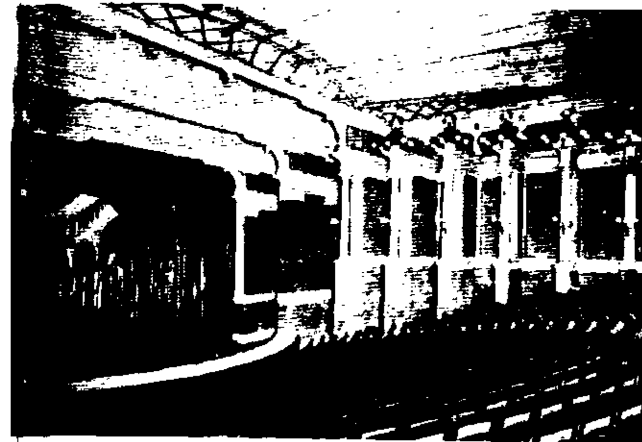
تصویر ۱۵. ۵۶. (●) ریشارد واگنر موسیقیدان، کارگردان تئاتر و اپرا، و نوآور بزرگ سده‌ی نوزدهم.

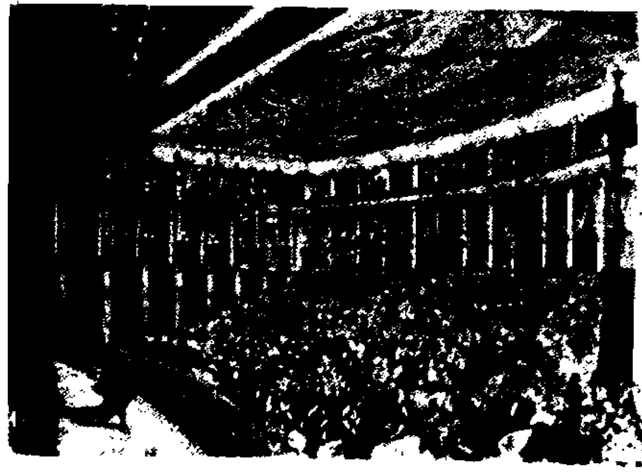
برگزیده شد. به خاطر شرکت در انقلاب ۱۸۴۸ دوازده سال را در تبعید گذراند، و در این دوران بود که توانست نظریاتی را قاعده بندی کند که راه تئاتر آینده را می‌گشود.

واگنر گرایشهای دوران خود را به واقعگرایی رد کرد، و اعلام داشت که درام نویس باید اسطوره ساز باشد و نه ضبط کننده‌ی کار و بار خانگی. برای واگنر درام واقعی با جهان آرمانی سروکار دارد، و این جهان به محض ورود زبان روزمره رنگ می‌بازد. او می‌گفت درام را باید «در چشمه‌ی جادویی‌ی موسیقی شستشو داد» تا عظمت شکسپیر و بتهوون ترکیب شوند؛ و بر آن بود که موسیقی با نغمه و نواخت[۳۱۲] خود امکان کنترل بیشتری بر اجرای نمایش می‌دهد که درام گفتاری فاقد آن است، چرا که درام گفتاری وابسته به

استعدادها و تفسیر شخصی‌ی اجرا کنندگان آن است. بنابر این به نظر واگنر مؤثر بودن درام ـ موسیقی منوط به کار نمایشگر و قطعه‌ی موسیقی است، و اصرار داشت که مؤلف ـ آهنگساز باید بر همه‌ی جنبه‌های یك نمایش نظارت کند تا بخشهای پراکنده را در گزامت کونست ورك[۳۱۳] («یا شاهکار هنری») یك کاسه کند. نیاز به یك کارگردان نیرومند و نمایشی وحدت یافته در تئاتر نوین، از دل این عقاید به در آمد.

واگنر علاوه بر نظریات تئاتری‌ی خود، از طریق کارهایش نیز تأثیر قابل ملاحظه‌یی بویژه بر معماری‌ی تئاتر، بر جای گذاشت. واگنر برای اجرای موسیقی ـ درام آرمانی‌ی خود نوع تازه‌یی از تئاتر آفرید. گفته‌اند ساختمان تئاتری که او بنا کرد نخست از طرف شینکل[۳۱۴] در ۱۸۴۱ پیشنهاد شده بود. در ۱۸۶۴

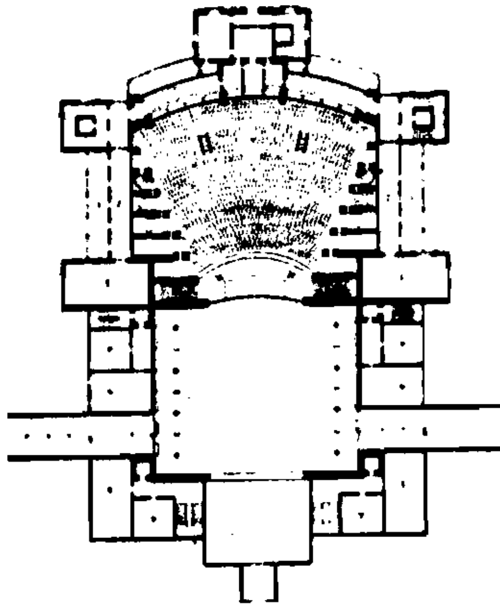




تصویر ۱۵. ۵۷، و ۱۵. ۵۸ (ه) دو نما از تئاتر بایروت. در این تئاتر برای نخستین بار ترکیب صحنه و جایگاه تئاتر عوض شد، و از سنت معماری تئاتر عدول شد. در تصویر ۱۵. ۵۷. دکور صحنه‌ی پارسیفال اثر واگنر دیده می‌شود. طراح این دکور ماکس بروخنر بود.

نخستین نقشه‌ی ساده‌ی این تئاتر توسط گاتفرید سمپر[۳۱۵] تهیه شد. سمپر در تجدید بنای تئاتر فورجون با تیك همکاری داشت و بعدها اشخاص دیگری، از جمله معماری به نام ویلهلم نویمان[۳۱۶] و اوتو بروخوالد[۳۱۷] و مکانیکی به نام کارل براند[۳۱۸] روی آن کار کردند. این اپرا که در اصل برای مونیخ در نظر گرفته شده بود سرانجام در بایروت ساخته شد.

ساختمان تئاتر بایروت در ۱۸۷۲ آغاز شد و در ۱۸۷۶ به پایان رسید. شهرت این تئاتر بلافاصله در سراسر جهان پیچید، و الهامبخش اصلاحات زیادی در طرح معماری‌ی تئاتر شد. چون واگنر تئاتری را در نظر داشت که به طبقه‌ی خاصی تعلق نداشته باشد، از ترکیب سنتی‌ی غرفه، گود، و ایوان چشم پوشد. بخش اصلی‌ی جایگاه تئاتر بایروت از سی ردیف صندلی تشکیل می‌شد که به صورت پلکانی تا انتهای تالار پشت هم قرار می‌گرفتند. در طرفین تالار غرفه‌یی وجود نداشت، و حتی راهروی وسط صندلیها نیز حذف شد، و در دو طرفِ هر ردیف یك در خروجی قرار داده شد. در انتهای جایگاهِ تماشاگران (اودیتوریوم) غرفه‌ی وسیعی ساخته شد که ایوانهای کوچکی آن را احاطه می‌کردند. گنجایش کلی این تالار ۱۷۴۵ نفر بود. برای آن که تماشاگران از هر نقطه‌یی دید کافی بر صحنه داشته باشند جایگاه به شکل ذوذنقه ساخته شد که ضلع کوتاه آن در نزدیك پروسینیوم ۱۵ متر، و ضلع‌بلند آن در انتهای تالار حدود ۳۵ متر بود. چون وضع صندلیها مشابه بود بهای بلیط برای همه‌ی صندلیها یکی بود. گود ارکسترا از چشم تماشاگران پنهان بود و بخش اعظم آن در زیر صحن(یا پیش‌صحنه) قرار داده شده بود. هیأت عمومی‌ی تئاتر امکان می‌داد تا «جهان



تصویر ۱۵. ۵۹. نقشه‌ی تئاتر واگنر در بایروت. برگرفته از کتاب تالارهای نوین اپرا و تئاتر، نوشته‌ی ساش (۱۸۹۶ـ۱۸۹۸).

تصویر ۱۵. ۶۰. (ه) طرح صحنه‌ی اپرای زیگفرید اثر واگنر، چنان که در سال ۱۸۷۶ در بایروت اجرا شد.



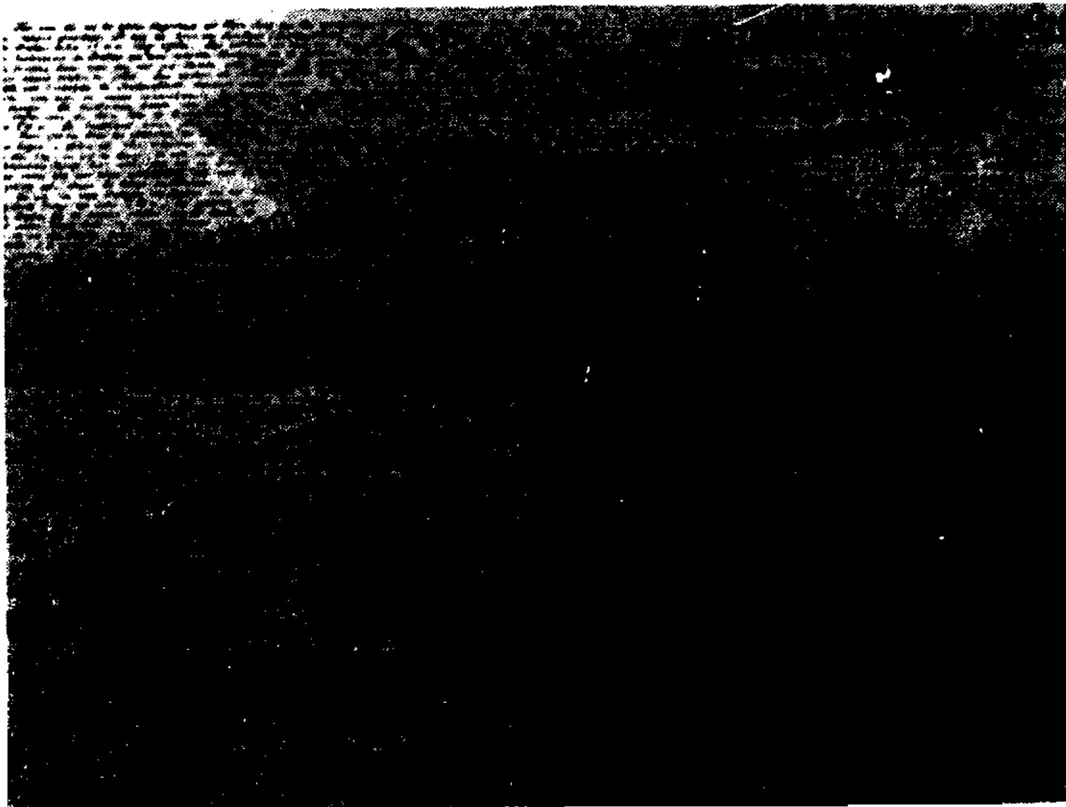
راز آمیز دیگری» از واقعیتِ جایگاه تماشاگران، و جهان «آرمانی»ی صحنه ایجاد شود. این تأثیر با تاریک شدن جایگاه در طول نمایش، و قاب کردن صحنه با پروسینیومی دولایه حتی شدیدتر می‌شد.

مهمترین نو آوریِ این تئاتر همان ترکیب جایگاه تماشاگران بود، و طرح صحنه در حقیقت محافظه کارانه بود. کف صحنه به طرف انتهای آن شیب داشت و برای تغییرات صحنه از همان سیستم نرده ـ ارابه استفاده شده بود. تنها نوآوریِ عمده در صحنه، تعبیه‌ی دستگاه بخار بود که می‌توانست ابر و مه واقعی ایجاد کند، و هنگامی که می‌خواستند صحنه‌ی پشت را عوض کنند، «پرده‌ی بخار»ی در جلوی آن ایجاد می‌کردند. پروسینیوم این تئاتر ۱۲ متر پهنا داشت و صحنه‌یی به عمق ۲۴ متر و عرض ۲۸ متر را قاب می‌کرد. در بالای صحنه حدود ۳۰ متر فضا در نظر گرفته شده‌بود، و در ساختمان آن کارگاههای وسیع، انبار، لباس کنی، و فضاهایی برای تمرین پیش بینی شده بود.

گر چه نظریات واگنر بعدها الهام‌بخش رهیافتهایی ناواقعگرا شد، اما هدف او تهیه‌ی نمایشهایی کاملاً واقعگرایانه (توهم آفرین) بود. او نوازندگان را از کوك کردن ساز خود در گود ارکستر ممنوع می‌کرد، و به تماشاگران اجازه نمی‌داد در هنگام اجرا کف بزنند، یا بازیگران را پس از پایان نمایش به

تصویر ۱۵. ۶۱. (*) طرح صحنه‌ی اپرای والکیری اثر واگنر (۱۸۷۶).

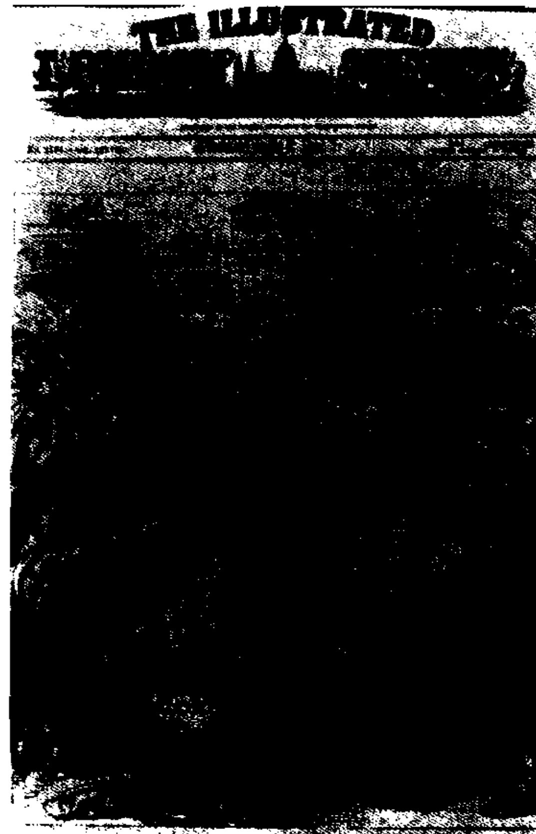




تصویر ۱۵. ۶۲. (*) طرح اجرایی ساخت اژدها برای نمایش زیگفرید، برای فیلمی‌که فریتس‌لانگ ساخت (۱۹۲۳).

جلوی صحنه‌فرا خوانند. انطباق دقیق تاریخی در دکور و لباس در نمایشهای واگنر رعایت می‌شد، و وسایلی چون پانوراما نیز به وفور به کار می‌رفت. اصرار واگنر در جزئیات را شاید بتوان از اپرای زیگفرید[۳۱۹] دریافت؛ در این نمایش اژدهایی را با ابعاد واقعگرایانه بر صحنه آورد که دهان و چشمهای اژدها حرکت می‌کردند. واگنر بر آن بود که توهم کاملی از واقعیت را در صحنه بیافریند. تجربه‌های واگنر در تئاتر پایگاه محکمی در سنت نمایشیِ سده‌ی نوزدهم باقی گذاشت، و فرایافت او از «شاهکار هنری»، وحدت، و معماریِ تئاتر بسیاری از پیشروان تئاتر «نوین» را الهام بخشید.

در سالهایی که تالار اپرای واگنر ساخته می‌شد، گروه نیرومند دیگری به نام «بازیگران ماینینگن»[۳۲۰] در حال تکوین بود. از اواخر سده‌ی هجدهم در دوك نشین ماینینگن نمایشهایی اجرا می‌شد، و در ۱۸۳۱ در آنجا یك تئاتر دائمی ساخته شده بود،و تا ۱۸۶۶ که گئورگ دوم[۳۲۱] (۱۸۲۶ ـ ۱۹۱۴) به حکومت رسید، این تئاتر نمایشهایی اجرا می‌کرد. گئورگ دوم، دوكِ ساکس ـ ماینینگن[۳۲۲] آموزشهای وسیعی در هنر دیده بود؛ در سالهایی که تیك در دربار پروس نمایش می‌داد او نیز در برلن بود؛ اجراهای شکسپیریِ چارلز کین را در



تصویر ۱۵. ۶۳. صحنه‌ای از نمایش جولیوس سزار که توسط ساکس ماینینگن در ۱۸۸۱، در تئاتر دروری‌لین لندن اجرا شد. در این صحنه آنتونی بر بالای جسد سزار خطابه‌اش را می‌خواند. برگرفته از اخبار مصور لندن (۱۸۸۱). موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

لندن دیده بود؛ و نمایشهای فردریك هاس در کابورگ ـ گوتا(۲۲۳)، و کار گروه ممتاز تئاتر بورگ را نیز دیده بود. بنابراین پیش از آن که پروسیها ماینینگن را تصرف کنند، و او را بر جای پدرش بنشانند، علایق او به تئاتر به ثمر رسیده بود.

گئورگ دوم به محض آن که بر اریکه‌ی حکومت نشست، دست به تغییراتی در مجموعه‌ی نمایشی‌ی تئاتر دربار زد، و شخصاً نظارت بر آن را عهده دار شد. دوك ماینینگن در آغاز برای اداره‌ی تئاترش بسیار به فریدریش فُن بادنشتات(۲۲۴) (۱۸۱۹ ـ ۱۸۹۲) وابسته بود، و پس از ۱۸۷۱ لودویگ شرونگ(۲۲۵) (۱۸۳۷ ـ ۱۸۹۱) جای بادنشتات را گرفت. شرونگ که به عنوان آوازه خوان کمدی آموزش دیده بود، در ۱۸۶۶ به عنوان بازیگر کمدی در تئاتر ماینینگن استخدام شد. هنگامی که به مدیریت این تئاتر برگزیده شد حیرت اعضای شرکت را برانگیخت، زیرا سابقه‌ی کافی برای احراز این مقام را نداشت. با این حال باید گفت دراعتلای شرکت ماینینگن به اندازه‌ی خود دوك مؤثر بوده است. شرونگ مدیری خستگی ناپذیر بود، و توانست گروه خود را به سفرهای مختلف ببرد و آن را به شهرت برساند. سومین عامل مؤثر در اعتلای این گروه اِلِن فرانتس(۲۲۶) (۱۸۳۹ ـ ۱۹۲۳) بازیگری بود که در ۱۸۷۳ به عنوان همسر سوم دوك با او ازدواج کرد. الن فرانتس پس از ازدواج با دوك مسؤولیت انتخاب نمایشنامه برای شرکت، اقتباس متن و نظارت بر شیوه‌ی گفتار نمایشها را بر عهده گرفت. بنابراین مشکل بتوان امتیاز دستاوردهای شرکت را به یك نفر داد، اگر چه امروزه همه‌ی امتیازها به جناب دوك داده می‌شود.

شرکت ساکس ـ ماینینگن از ۱۸۶۶ تا ۱۸۷۴ منحصراً در ماینینگن نمایش می‌داد، و هنگامی که در ۱۸۷۴ نمایشی را در برلن به صحنه برد، تماشاگران خود را شگفت زده کرد. پس از این نخستین موفقیت، گروه ماینینگن یك سلسله سفرهای طولانی را آغاز کرد. بین ۱۸۷۴ و ۱۸۹۰ در سی و هشت شهر از ۹ کشور جهان نمایش داد، که کشورهای روسیه، سوئد، اتریش، دانمارك، بلژیك، هلند، و انگلستان از آنجمله بودند، و در این مدت چهل و یك نمایشنامه را مجموعاً



تصویر ۱۵. ۶۴. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی خانم سارا سمپسن از ساکس ـ ماینینگن.

۲۶۰۰ بار به صحنه برد. در ۱۸۹۰ هنگامی که سفرهای خود را متوقف کرد بیش از هر گروه نمایشی‌ی دیگری در جهان منزلت داشت.

دستاوردهای گروه بازیگران ماینینگن بیشتر در زمینه‌ی روشهای گروه بود و نه در اهداف. دوك همچون غالب تهیه کنندگان دوران خودش بر آن بود تا با دکورهای دقیقاً منطبق با زمان داستانِ نمایش و بازیهایی ملهم از زندگی‌ی واقعی، توهمی از واقعیت را بیافرینند. مجموعه‌ی نمایشی‌ی او را در درجه‌ی اول آثار شکسپیر، شیلر، گریلپارتسر، و نمایشنامه نویسان رمانتیك سده‌ی نوزدهم تشکیل می‌دادند،و جز آن که او نیز همچون بسیاری از گروهها آثار قدر اولی را انتخاب می‌کرد شباهتی به آنها نداشت. هر چند این شرکت چندین بار نمایشنامه‌ی ارواح(۲۲۷) اثر ایبسن را

تصویر ۱۵. ۶۵. (*) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی **متظاهرها** اثر ایبسن، که توسط دوك ماینینگن طراحی شده است.



اجرا کرد، اما در مجموع معمولاً از میان نمایشنامه‌های معاصر خود تنها آثار شاعرانه و رمانتیك را به صحنه می‌برد.

همچنین گروه بازیگران ماینینگن مانند گروههای دیگر در سده‌ی نوزدهم در انطباق تاریخی‌ی اجرا اصرار داشت. دوك هر سده‌ی میلادی را به سه بخش تقسیم کرده بود، و در هر عصر تفاوت ملیتها را مورد توجه قرار می‌داد. نتیجه آن که نمایشهای او سندیت بیشتری از گروههای دیگر داشتند. این دقت بعدها حتی بیشتر شد، زیرا به بازیگران گروهش اجازه‌ی دستکاری در لباس خود رانمی‌داد. در سده‌ی نوزدهم و در غالب تئاترهای جهان، بازیگران یا خود لباس خویش را تهیه می‌کردند و یا در لباسهایی که شرکت در اختیارشان می‌گذاشت مطابق سلیقه‌ی خود دستکاری می‌کردند. بازیگران زن غالباً در زیر دامن خود بدون توجه به عصر مورد نظر ژیونهای پف دار می‌پوشیدند. دوك همچنین اصرار داشت جنس پارچه‌های لباسش را نیز مستند به واقعیت تاریخی کند، و استفاده از پارچه‌های ارزان قیمت معمولی را کنار گذاشت. این گروه در صحنه‌ی خود از مبلمان واقعی استفاده می‌کرد که بسیاری‌از آنها را از فرانسه و ایتالیا می‌خرید، و برخی دیگر را سفارش می‌داد؛ او در تهیه‌ی وسایل و لباسهای صحنه از جمله زره زنجیری، زره فلزی، شمشیرها، تبرها، نیزه‌ها، و غیره دقت و ظرافت تمامی به کار می‌برد. در نمایشهای رومی بازیگران توگاهایی با دامنهای بسیار بلند می‌پوشیدند؛ و طرح مبلمان صحنه همواره متعلق به زمان نمایش بود. موفقیتهای بازیگران ماینینگن موجب شد که کارگاههایی برای ساختن وسایل صحنه تأسیس شوند، که در آنها مبلمان، وسایل صحنه، وسایل لباس و سلاح برای گروههای نمایشی تهیه می‌کردند.

شرکت ماینینگن همه‌ی لباسها، دکورها، و وسایلی را که به کار می‌برد، خود طراحی می‌کرد. نقاشی‌ی دکورهای شرکت را معمولاً برادران بروخنر(۳۲۸) از تئاتر کابورگ انجام می‌دادند؛ آنها طراح دکور واگنر و هاس نیز بودند. ماینینگن برای نخستین



تئاتر و درام در اروپا و آمریکا در اواخر سده‌ی نوزدهم

بار در دکورهای خود از رنگهای شدید استفاده کرد. پیش از آنها بازیگران در مقابل دکورهایی بازی می‌کردند که رنگهای نرم و کمرنگی داشتند. همین نوآوری بود که موجب شد منتقدان دکورهای او را زننده و شدید بخوانند. دوك مخالف نیم پرده‌ی(۳۲۹) بالای پروسینیوم بود، و برای پوشاندن بالای دکورها از برگ، تیرهای افقی، علائم مخصوص، مثل پرچم و وسایل دیگر استفاده می‌کرد. از قرینه سازی در دکور اجتناب می‌کرد و آن را غیر طبیعی می‌دانست؛ در جزئیات دکور می‌کوشید ابعاد واقعی را در نظر بگیرد، و قطعات نقاشی شده را به شکل هماهنگی با قطعات سه بعدی تلفیق می‌کرد. دوك همچنین نخستین هنرمندی بود که کف صحنه را نیز بخشی از طرح کلی صحنه تلقی کرد، و خطوط کف صحنه را با درختهای افتاده، صخره‌ها، پشته‌ها، پله‌ها و سکوها شکست.

اگر چه دکور و لباس شرکت ماینینگن احتمالاً برتر از همه‌ی گروههای دیگر بود، اما راز موفقیت و منشاء قدرتش یکدستی و وحدت شکل صحنه، و بازی گروهی‌ی بازیگرانش بود. دوك همان دقتی را که بر کار بازیگران اعمال می‌کرد، در امور تهیه صحنه نیز به کار می‌برد. چون وضع مالی‌ی شرکت امکان استخدام بازیگران ستاره را نمی‌داد، گروه از بازیگران تازه کار، و یا بازیگران قدیمی‌ای که موفقیت چشمگیری به دست نیاورده بودند، تشکیل شده بود. اگر بازیگر میهمانی به گروه دعوت می‌شد، مجبور بود از قوانین شرکت پیروی کند،و توقع ستاره گری نداشته باشد. شاید برای جلوگیری از «عقده‌ی ستاره بودن» در نزد بازیگران، از همه‌ی آنهایی که نقش اصلی‌ی نمایشنامه‌یی را بر عهده نداشتند می‌خواست تا به عنوان سیاهی لشکر به صحنه درآیند. شیوه‌ی او موجب می‌شد که صحنه‌های پر جمعیت و شلوغ در نمایشهای این گروه بسیار مؤثر از آب درآیند. از آنجا که برای صحنه‌های شلوغ محدود به استفاده از بازیگران شرکت بود، معمولاً تعداد جمعیت در این صحنه‌ها محدود می‌شد، و برای القای ازدحام ابعاد صحنه‌ها را کوچك می‌گرفت تا بازیگران در صحنه جا



تصویر ۱۵. ۶۷. (ه) صحنه‌ی خطابه‌ی آنتونی بر بالای جسد سزار در نمایشنامه‌ی جولیوس سزار. طرحی دیگر از شرکت ساکس ـ ماینینگن (۱۸۷۹). برگرفته از کتاب اساس تئاتر.

نگیرند (و چنین بنماید که تعداد جمعیت آنقدر زیاد است که در صحنه جا نمی‌گیرند) و با طرح حرکات مورب و متقاطع برای سیاهی لشکر حالت اغتشاش و تلاطم در صحنه را القا می‌کرد. دوك برای تمرین صحنه‌های شلوغ سیاهی لشکرها را به سه گروه تقسیم می‌کرد، و هر گروه را زیر نظر بازیگر پر تجربه‌ای قرار می‌داد. بعلاوه برای هر یك از افراد جمعیت در صحنه فردیت ویژه و گفتار معینی تعیین می‌کرد، و این همه را با دقت در هم می‌آمیخت. نتیجه‌ای که از این روش حاصل می‌شد با صحنه‌های شلوغ در گروههای دیگر تفاوت چشمگیری داشت، وانقلابی محسوب می‌شد.

دوك ماینینگن امکان آن را داشت که دوره‌ی تمرین نمایشهایش را به دلخواه طولانی کند. دوك نشین ماینینگن تنها ۸۰۰۰نفر جمعیت داشت، از اینرو تئاتر این شهر تنها هفته‌ای دو روز نمایش می‌داد، و در سال شش ماه بیشتر باز نبود. از طرفی امکاناتِ کار و قدرت دوك به او اجازه می‌داد به صورتی کاملاً متفاوت با گروههای دیگر تمرین کند. هر نمایشی از همان آغاز با دکور، مبلمان، و وسایل کامل تمرین می‌شد. لباس گاه از شروع تمرینها آماده نبود، اما به هر حال روزها پیش از اجرای نمایش در اختیار بازیگران قرار می‌گرفت. بازیگران می‌بایست از همان روزهای اولِ تمرین«بازی» می‌کردند. تمرین همیشه پس از غروب، و پس از اتمام کارهای رسمی‌ی دوك آغاز می‌شد، و هر روز پنج تا شش ساعت طول می‌کشید، و آن قدر ادامه می‌یافت که برای اجرا آماده تشخیص داده می‌شد، حتی اگر لازم بود شش ماه تمرین ادامه می‌یافت. چون حاضر شدن نمایش تاریخ معینی



تصویر ۱۵. ۶۸. طرح اصلی تصویر قبلی. مقایسه‌ی طرح و اجرای این دو صحنه قابل توجه است. و نیز دقت در ترکیب‌بندی و گروه‌بندی نمایشهای این گروه را در این طرح می‌توان مشاهده کرد. موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

نداشت، بسیاری از جزئیات در طول تمرین روشن می‌شد. معمولاً برای تغییرات تازه‌یی که پیش می‌آمد، از جمله تنظیم دوباره‌ی صحنه، تمرینها متوقف می‌شدند.

گروه بازیگران ماینینگن به خاطر واقعگرایی‌ی کمال یافته‌ی خود، که در همه‌ی جزئیات مراعات می‌شد، تأثیر قاطعی بر تماشاگران می‌گذاشت. بنابراین واقعگرایی، که از رنسانس به بعد آغاز شده بود، در آثار این گروه به تکامل خود رسید. کار این گروه سرآغاز نهضتی شد که به نمایشی وحدت یافته می‌اندیشید. در این نهضت هر عنصر نمایشی چنان برگزیده می‌شد که در کلیت نمایش مستحیل شود. همچنین در این نهضت بازیگران تئاتر به نفع کارگردان به عنوان هنرمند حاکم بر کل نمایش کنار رفتند. گروه ساکس ـ ماینینگن راه را بر مردانی چون آندره آنتوان و استانیسلاوسکی هموار کرد تا براساس الگوی آن تئاتر نوین جهان را تأسیس کنند. در ۱۸۹۰ هنگامی که بازیگران ماینینگن سفر به کشورهای مختلف را متوقف کردند، درهای تازه‌یی بر تئاتر جهان گشوده شده بود.

تئاتر آمریکایی، ۱۸۵۰ ـ ۱۸۷۰

در اواخر سده‌ی نوزدهم آمریکا نیز درگیر همان جنبشهایی بود که در اروپا جریان داشت. از طرف دیگر دولت آمریکا می‌کوشید مرزهای خود را گسترش دهد و اقتدار خود را بر مرزهای نو یافته تثبیت کند؛ گو اینکه بخش اعظم نیرویش صرف حفظ یکپارچگی‌ی ملت آمریکا، و پرجمعیت کردن سرزمینهایی می‌شد که تصرف کرده بود. مهمترین حادثه‌ی نیم قرن آخر سده‌ی نوزدهم در آمریکا جنگ داخلی بود که موجب برچیده شدن برده داری، ورهایی از نفوذ غربِ روستایی منش شد؛ و سرانجام به بهای سنگین مال و جان ساکنانش، توانست وحدت ملی‌ی آمریکا را حفظ کند. گشادگی‌ی سرزمینهای غربی، و تهی بودن آنها از سکنه در آغاز ، دستیابی به ثروت و امنیت را در آنجا مشکل می‌ساخت؛ به همین خاطر حادثه جویان و مهاجرانِ کشورهای دیگر جهان، بویژه اروپایی، به جستجوی معادن غنی و مسکن رایگان به سوی غرب آمریکا سرازیر شدند، و در سر راه خود سرخپوستان بومی را راندند، یا کشتند، و خود سرزمین آنهارا اشغال کردند.

حرکت به سوی غرب، و نیاز به تجارت و صنعت انگیزه‌ی گسترش شبکه‌ی راه آهن شد، و در پایان سده‌ی نوزدهم خط آهن از سراسر خاك آمریکا گذر کرد. نخستین خط راه آهن سراسری‌ی آمریکا در ۱۸۶۹ کامل شد،ودر دهه‌ی ۱۸۸۰ خطوط دیگری بر آن افزوده شد. گسترش وسایط نقلیه، مسابقه بر سر تصاحب منابع زیر زمینی و بهره برداری از آنها را به همراه آورد. در این دوران بسیاری از اروپاییان آمریکا را همچون جانور عظیم الجثه‌ای خروشان و فاقد فرهنگ و کمالات توصیف می‌کردند، اما از نظر مردم عامی‌ی سراسر جهان، آمریکا «سرزمین فرصتهای جدید» بود که مهاجران را به سوی خود جذب می‌کرد. صف طویل مهاجران، از طرفی موجب افزایش نیروی کار و ازدحام جمعیت می‌شد، و از طرفی دیگر نعمت و تنوع با خود به همراه می‌آورد. دولت آمریکا، همچون

اروپا، آمادگی‌ی برخورد با این گسترش وسیع و پیچیده را نداشت، از اینرو آن که درنده خوتر بود به بهای کشتار و غارت دیگران مکنتی به هم می‌زد. فریاد اصلاحات از دل این اغتشاشها برخاست ـ اصلاح شرایط کار، حقوق زنان، آموزش و پرورش، حقوق ملی، و امنیت در مقابل «دزدان صاحب‌منصب» ـ و تا سده‌ی بیستم پاسخ مؤثری به این فریادها داده نشد.

تئاتر آمریکا در این دوره همچنان در حال گسترش بود. وضع شرکتهای نمایشی در شهرهای بزرگ آمریکا با همکاران اروپاییشان مشابه بود، اما در شهرهای کوچك کیفیت گروههای پیشاهنگِ گذشته همچنان حفظ شده بود، و بازیگرانی که در شهرها موفق به یافتن کاری ثابت و امن نمی‌شدند بخت خود را در اردوگاههای کارگران معادن و شهرهای کوچك می‌آزمودند. پس تئاتر آمریکایی نیز همچون زندگی‌ی آمریکایی متنوع و پراکنده بود.

با افزایش هجوم به سوی غرب، بویژه پس از کشف طلا در کالیفرنیا در سال ۱۸۴۸، تعداد تئاترهای

تصویر ۱۵. ۶۹. (●) تماشاخانه‌ی کلیولند، اُهایو، ایالات متحده‌ی آمریکا.



سیار رو به افزایش نهاد. نخستین اجرای نمایش به زبان انگلیسی در کالیفرنیا در ۱۸۴۹ آغاز شد. در این سال تئاتر عقابِ ساکرامنتو[۳۳۰] هفته‌ای سه نمایش برای کارگران معدن اجرا می‌کرد. در سان فرانسیسکو نخستین تئاتر در ۱۸۵۰ گشایش یافت، و در سراسر دهه‌ی بعد معمولا چهار تئاتر در آنجا فعالیت می‌کردند، و از آن پس سان فرانسیسکو نخستین مرکز عمده‌ی تئاتری‌ی غرب آمریکا محسوب می‌شد. از ۱۸۵۳ تا ۱۸۵۶ کاترین سینکلر[۳۳۱] (۱۸۱۷ ـ ۱۸۹۱)، همسر طلاق گرفته‌ی ادوین فورست، اداره‌ی تئاتر متروپُلیتن[۳۳۲] را بر عهده گرفت و نخستین تئاتر معتبر این ناحیه را بر پا داشت. همه‌ی این کوششهای اولیه، بعدها تحت الشعاع تئاتر کالیفرنیا[۳۳۳] قرار گرفتند. این تئاتر هنگامی که توسط مك کولو و لارنس بارت، در ۱۸۶۹، گشایش یافت، بهترین تئاتر در سراسر آمریکا شناخته می‌شد.

به‌رغم آن‌که سفر در آمریکا، چه از راه خشکی وچه از راه آبی، متضمن پیمودن راههایی خسته کننده بود،



تصویر ۱۵. ۷۰. یك بازیگر نامحبوب در صحنه. تماشاگران بر روی او میوه و گوجه‌فرنگی پرتاب می‌کنند. تئاتر بالدوین، سانفرانسیسکو، حدود ۱۸۷۰. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

ستارگان تئاتر تقریباً بلافاصله سفر به مناطق دور افتاده را آغاز کردند. در میان نخستین ستارگانی که به غرب رفتند جونیوس بروتوس بوث، فرانك شانفراو، و ج. و. والاكِ پسر را می‌توان نام برد. غالب این ستارگـان از شرق آمریکا می‌آمدند، اما یك بازیگر محلی به نام لوتا کرَب تری[۳۳۴] (۱۸۴۷ ـ ۱۹۲۴) نیز از غرب برخاست. کرَب تری که از سن هفت سالگی به صحنه رفته بود، ستاره‌ی سرشناس غرب شد، و در سن هفده سالگی به عنوان ستاره به شرق آمریکا رفت. او معمولاً نقش چندین شخصیت را، که ویژه‌ی او نوشته می‌شد، ایفا می‌کرد تا مهارت خود را نشان دهد. در بسیـاری از نمایشها، در نقش زن بی‌کس و کار و ژنده پوشی ظاهر می‌شد که در طول نمایش معدنچیانِ مست را بر سر عقل می‌آورد، و زندگیشان را تغییر می‌داد. کرَب تری در همه‌ی نمایشهایش امکان می‌یافت تا استعداد خود را در رقص، آواز، و نواختن بانجو عرضه کند.

تئاتر غرب با احداث معـادن جدیـد گستـرش بیشتری می‌یافت. هنگامی که معدن نقره‌ی کامستاك در ۱۸۵۹ کشف شد، پنج تئاتر کامل و شش تماشاخانه برای نمایشهای سرگرمـی در دهـه‌ی ۱۸۶۰ در نوادا سیتی، در ایالت نوادا ساخته شد. شهرهای صاحـب معدن دیگر از جملـه آیداهـو، مُنتانـا، و کلُرادو نیـز گروههای نمایشی را به سوی خود جلب کردنـد. در اواخر دهه‌ی ۱۸۵۰ سر و کله‌ی گروههای نمایشی در اُرگان نیز پیدا شد، و در ۱۸۶۱ در منطقه‌ی ویلامِت نیز تئاتری ساخته شد. نخستین گروه حرفه‌یی در ایالت واشینگتن در سال ۱۸۶۲ شکل گرفت، اما تا ۱۸۷۹ هیچ تئاتر دائمی در آنجا سـاخته نشد.

مورمونها[۳۳۵] در حوالی‌ی ۱۸۵۰ در ایالت یوتا اجرای نمایش را آغاز کردند، و در ۱۸۶۲ تئاتر سالت لیك[۳۳۶]، نخستین تئاتر مهم شهر سالت لیك، ساختـه شد. نمایشهای این تئاتر در آغاز توسط گروههای غیر حرفه‌یی اجرا می‌شد، اما در ۱۸۶۳ بازیگران حرفه‌یی نیـز به آنهـا پیوستنـد، و پس از ۱۸۶۵ یك شرکت نمایشی‌ی دائم در این تئاتر مستقر شد. با افتتاح راه آهن سراسری در ۱۸۶۹ وضع تئاتر در مناطق غربی تحکیم یافته بود.

بین ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ تعداد شرکتهای مستقـر و ثابت در آمریکا رو به افزایش نهاد. تعداد این شرکتها در ۱۸۵۰ سی و پنج بود و در ۱۸۶۰ به حدود پنجاه رسید، و این تعداد پس از ۱۸۷۰ ثابت ماند. همچنین گروههای سیار بی‌شماری در مناطق کم جمعیـت به اجرای نمایش می‌پرداختند. هنوز در غالب شهرهـای آمریکایی شرکتها وابسته به بازیگران ستاره بودند، گو اینکه تعدادی از مدیران تئاترها می‌کوشیدند با شیوه‌ی ستاره‌گری مبارزه کنند. در میان اینِ قبیل مدیران سه تن از همه مهمتر بودند: میچل، بُرتُن، و والاك. بیـن ۱۸۳۹ و ۱۸۵۰، ویلیام میچل[۳۳۷] (۱۷۹۸ ـ ۱۸۵۶) در تئاتر الیمپیك گروه معتبری را سـازمان داده بود که در آن بازیگر ستاره وجود نداشت. تئاتر او در آغـاز به سرگرمیهای سبك اختصاص داشت، تا آن که ویلیام ا. بُرتُن[۳۳۸] (۱۸۰۴ ـ ۱۸۶۰) همـان سیاسـت را با درامهای معمولی ادامه داد. بُرتن متولد لندن بود، و بین ۱۸۲۱ و ۱۸۳۴ در انگلستان در کمدیهای سبك ایفای نقش می‌کرد. او در ۱۸۳۴ به آمریکا آمد. او تا ۱۸۴۸ در فیلادلفیا بازیگری محبوب و مدیری موفق بود، و سپس به نیویـورك رفـت و در آنجـا تئاتـر چیمبـرز استریت[۳۳۹] را تأسیس کرد، و بیـن ۱۸۴۸ و ۱۸۵۶



تصویر ۱۵. ۷۱. جایگاه تماشاگران در تئاتر چیمبرز استریت، نیویورك، در دهه‌ی ۱۸۵۰. ویلیام بُرتن را می‌توان در صحنه مشاهده کرد. ستونهای متعدو حایلِ ایوان در این طرح قابل توجه است. در این دوران ایوانهای معلق هنوز تکامل نیافته بودند. مجموعـه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

یکی از معتبرترین تئاترهای آمریکا را به وجود آورد. چون تئاتر چیمبرز استریت تنها ۸۰۰ نفر گنجـایش داشت، بُرتن به تئاتر متروپُلیتَن نقل مکان کرد؛ این تئاتر در آن روزگار بزرگترین تئاتر جهان بود. بُرتن در این تئاتر نتوانست موفقیت پیشین خود را حفظ کند، لذا به دعوت از بازیگران ستاره روی آورد. وی در ۱۸۵۸ مدیریت تئاتر را کنـار گذاشـت، و در ۱۸۵۹ بکلی بازنشسته شد. بُرتن با اداره‌ی گروهی معتبر، و مجموعه‌ی نمایشی‌ی وسیع در تئاتر چیمبرز استریت، نشان داد که می‌توان بدون داشتن بازیگران ستاره نیز موفقیت حاصل کرد. او با اجرای آثـار شکسپیـر در دکورها و لباسهای مستند و منطبق با تاریخ منزلـت هنری نیز به دست آورد.

بُرتن پیش از بازنشسته شدن رقیبی به نام جیمز و. والاك[۳۴۰] پیدا کرده بود. والاك در ۱۸۵۳ تئاتـر لیسیوم را اجاره کرد، و نام آن را به لیسیومِ والاك تغییر داد. از ۱۸۵۵ تـا دهه‌ی ۱۸۸۰ لیسیوم والاك بهترین تئاتر آمریکایی محسوب می‌شـد. پس از او، پسـرش لستر والاك[۳۴۱] (۱۸۲۰ ـ ۱۸۸۸) جانشین او شد، که از بازیگران محبوبِ نمایشنامه‌های رمانتیك بود، و تا ۱۸۸۷ سیاست پدرش را ادامه داد. در گروه او جیمز و. والاكِ پسـر[۳۴۲] (۱۸۱۸ ـ ۱۸۷۳)، بازیـگر نقشهـای تراژیك، نیز از شهرت خوبی برخوردار بود. تئاتر والاك با مجموعه‌ای متشکل از آثار معتبـر جهانـی، سطـح نمایشهای خود را بالا نگه می‌داشت.

یکی دیگر از شرکتهای ممتاز آمریکایی توسط لاراکین[۳۴۳] (حدود ۱۸۲۰ ـ ۱۸۷۳) تشکیل شده بود. خانم کین بازیگری انگلیسی بود که پیش از آن باخانم وستریس کار کرده بود. پس از ایفای نخستین نقش خود در آمریکا در سال ۱۸۵۲، مدتی برای گروه والاك کار کرد، و سپس به نمایشهای سیار در آمریکا روی آورد. بین ۱۸۵۵ و ۱۸۶۳، در نیویورك، در تئاتری که خود اداره می‌کرد، نقش اولِ یك سلسله نمایشهـای مجلل را به شیوه‌ی وستریس بر عهده گرفت. پس از ۱۸۶۳ باز به نمایشهای سیار پرداخت، و در شبی که لینکُلن، رییس جمهور آمریکـا، در تئاتری متعلق به فورد در واشینگتن ترور شد، لاراکین در صحنه بود.

باید دانست که گروههای معتبر آمریکایی همه در نیویورك نبودند. تئاتر موزه، یکی از بهتری تئاترهای آمریکایی، در بوستن قرار داشت. این تئاتر منزلت خود را مرهون ویلیام وارنِ پسر[۳۴۴] (۱۸۱۲ ـ ۱۸۸۸) بود که از ۱۸۴۷ تا ۱۸۸۳ خود در این تئاتر بازی می‌کرد.



تصویر ۱۵. ۷۲. (*) خانم جان درو، مدیر یك گروه معتبر آمریکایی و بازیگر نقشهای اول. در این تصویر او را در نقش خانم مالاپروپ در نمایشنامه‌ی رقیبان اثر شریدان می‌بینیم. برگرفته از تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارتنول.

بسیاری از منتقدان او را به خاطر تنوع نقشهایش بهترین بازیگر دوران خود می‌شناختند. تئاتر آرچ استریت در فیلادلفیا، تحت سرپرستی‌ی خانم جان دُرو[345] (۱۸۲۰ ـ ۱۸۹۷)، که نام اصلی‌ی او لوئیسا لِین[346] بود، به خاطر گروه خوب، و تربیت بازیگران جوان، در سراسر آمریکا مشهور شد. خانم درو که از کودکی پا بر صحنه گذاشته بود، در ۱۸۲۷ به آمریکا آمد، و در ۱۸۵۰ با جان درو (۱۸۲۷ ـ ۱۸۶۲) بازیگر نقشهای ایرلندی ازدواج کرد. خانم درو اگرچه از سال ۱۸۶۰ تا ۱۸۹۲ تئاتر آرچ استریت را اداره می‌کرد، اما در دهه‌ی ۱۸۶۰ محبوب شد. او پس از ۱۸۷۰، بویژه در نقش خانم مالا پروپ، سفرهای درازی برای نمایش انجام داد. جان هـ. مك ویکر[347] (۱۸۲۲ ـ ۱۸۹۶) در شیکاگو یکی دیگر از مدیران ممتاز تئاترهای آمریکایی بود. مك ویکر که مدتی با لودلو و اسمیت کار کرده بود، و نقش یانکی را از دَن ماربل[348] به ارث برده بود، در ۱۸۵۷ خود یك شرکت نمایشی‌ی مستقل تأسیس کرد، و تا پایان عمر تئاتر خود را به درجه‌یی رساند که از بهترین تئاترهای آمریکایی در خارج از نیویورك بشمار می‌رفت. در سنت لوییس نیز بِن دِبار[349] جانشین لودلو و اسمیت شد، و از ۱۸۵۳ تا دهه‌ی ۱۸۸۰ اجرای نمایش در آن منطقه را در اختیار خود گرفت.

میان سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ سازمان اصلی‌ی نمایشهای آمریکایی در دست تئاترهای استانده و دائمی بود، اما بتدریج یك سلسله نوآوریها موجبات ضعف این سازمان جا افتاده را فراهم آورد. یکی از زیانبارترین بدعتها، پیدایی نمایشهای پر اجرا بود. تا پیش از ۱۸۵۰ حتی نمایشهای موفق نیز بیش از ۱۵ شب پیاپی اجرا نمی‌شدند و پس از آن وارد مجموعه‌ی نمایشی شده و بتناوب با آثار دیگر اجرا می‌شدند. در ۱۸۵۲ ـ ۱۸۵۳ نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عموتام[350] ۳۰۰ شب پیاپی بر صحنه رفت. اگر چه چنین نمایشهایی در آن دوران اندك بودند، اما از یك گرایش تازه خبر

می‌دادند، گرایشی که موجب شد حتی شرکتهای ممتاز هم بازیگران را برای مدت طولانی‌تری استخدام کنند. میانگین اجرای نمایش در تئاتر موزه‌ی بوستن در دهه‌ی ۱۸۶۰ از ۱۴ تا ۴۰ شب پیاپی بود، و در دهه‌ی ۱۸۷۰ این تعداد به ۲۰ تا ۵۰ شب، و در دهه‌ی ۱۸۸۰ به ۵۰ تا ۱۰۰ شب رسید.

افزایش تعداد اجراها از حجم مجموعه‌های نمایشی کاست. در ۱۸۵۱ ـ ۱۸۵۲، تئاتر موزه‌ی بوستن ۱۴۰ نمایش (۶۸ نمایش بلند و ۷۲ نمایش اختتامیه) در مجموعه‌ی خود داشت، اما در ۱۸۷۵ این تعداد به ۷۵ نمایش، و در ۱۸۹۳ به ۱۵ نمایش کاهش یافت. در ۱۸۵۵ ـ ۱۸۵۶ تئاتر والاك ۶۰ نمایشنامه در مجموعه‌ی خود داشت، اما در اواسط دهه‌ی ۱۸۷۰ به ۱۵ تا ۲۵ نمایشنامه، و در اواسط دهه‌ی ۱۸۸۰ به تنها ۵ تا ۱۰ نمایشنامه اکتفا کرد. اگر چه بخش عمده‌ی این کاهشها از حذف تدریجی‌ی اختتامیه‌ها حاصل می‌شد، که این کار از حدود ۱۸۷۰ آغاز شده بود، اما رهیافت تازه‌ی مجموعه‌های نمایشی نیز در این امر دخیل بود. در این رهیافت یك سلسله نمایش موفق برای اجراهای دراز مدت تهیه می‌شد، و در فاصله‌ی توقف اجرای آنها نمایشهای قدیمی به اجرا در می‌آمد.

با افزایش تعداد اجراها نمایشنامه‌های تازه مورد توجه بیشتری قرار گرفتند. بین ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ بخش اعظم مجموعه‌های نمایشی از آثار شکسپیر و آثار استانده‌ی دیگر تشکیل می‌شد، اما آثار پراجرا غالباً از میان نمایشنامه‌های تازه انتخاب می‌شدند. در این دوره اقتباس از رمانهای تازه، ملودرامها، خیالبازیها و بورلسکها از همه معمولتر بود. شاید بتوان گفت محبوبترین نمایشنامه‌ی این دوره کلبه‌ی عمو تام بوده است که بر اساس داستان هریت بیچر استو[351] به همین نام نوشته شده بود. اگر چه این داستان بارها به صورت نمایشنامه اقتباس شده بود، اما محبوبترین روایت نمایشی‌ی آن متعلق به جورج ل. آیکن[352] بود که نخست در شهر تروی، در ایالت نیویورك، اجرا شد. این اقتباس ابتدا به صورت دو نمایشنامه‌ی دنبال هم نوشته شده بود، اما بعداً به صورت نمایشنامه‌یی شش پرده‌یی درآمد. روایت تازه‌ی این داستان برای خانواده‌ی هاوارد نوشته شده بود که جورج س. هاوارد[353] در نقش سنت کلر، خانم هاوارد در نقش تاپسی، و دخترشان کُردلیا[354] در نقش اوای کوچك، تا سال ۱۸۸۷ آن را اجرا می‌کردند. شوق اجرای کلبه‌ی عمو تام پیش از ۱۸۶۰ به سردی گراییده بود، اما بار دیگر در دهه‌ی ۱۸۷۰ زنده شد، چنان که در این دهه حدود پنجاه شرکت سیار آن را اجرا می‌کردند. در ۱۹۲۷ هنوز دوازده شرکت نمایشی تنها به اجرای این نمایشنامه اشتغال داشتند.

جای تعجب است که داستان خانم استو درباره‌ی سیاهپوستان تا بدین پایه محبوب شد، درحالی که نمایشنامه‌ی فرار[355] (۱۸۵۸) قدیمترین نمایشنامه‌یی که توسط یك سیاهپوست مورخ آمریکایی به نام ویلیام ولز براون[356] (حدود ۱۸۱۶ ـ ۱۸۸۴) نوشته شده بود هرگز به صحنه نیامد. براون در کودکی برده بود، و نمایشنامه‌ی فرار را بر اساس داستان برده‌یی به نام گلن و همسرش نوشته بود. او تنها به این خرسند بود که کتابش را در مجامع ادبی و ضد برده‌داری بخواند.

جالبتر این که تا نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم بازیگران سیاه تنها اجازه داشتند به شکل کاریکاتورهایی از یك کاریکاتور، یعنی در گروههای



تصویر ۱۵. ۷۳. (ه) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عمو تام، که توسط جورج. ل. آیکین اجرا شده است. برگرفته از فرهنگ درام جهان.

خنیاگران سیاه نمایش بدهند. نخستین گروه خنیاگران سیاه در ۱۸۵۲ تشکیل شد، و پس از آن بسرعت بر تعداد آنها افزوده شد. در این گروهها سیاهان آمریکایی ناچار بودند به تقلید از همکاران سفید پوست خود چهره‌ی خود را با رنگ سیاه، و لبها را با رنگ سرخ رنگ آمیزی کنند، و موهای مصنوعی (ویگ) آشفته‌ای بر سر نهند. از میان همین گروهها تعدادی بازیگر تخصصی به عالم نمایش عرضه شد. بعلاوه، نمایشهای موزیکال سیاهان از دهه‌ی ۱۸۹۰ به بعد از دل این گروهها زاده شد.

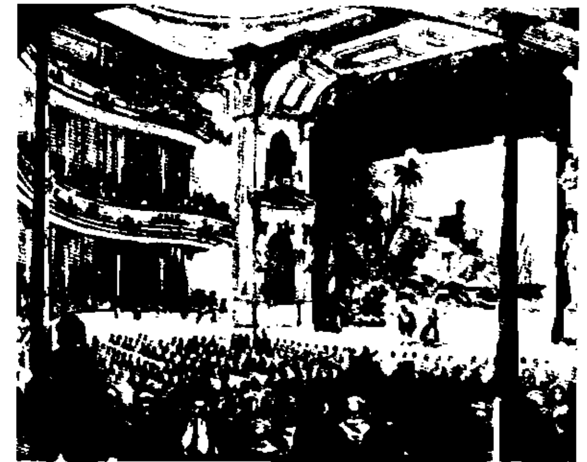
بورلسك ـ خیالبازی نیز، همچون انگلستان بین ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰، یکی از محبوبترین شکلهای نمایشی بود. در این نمایشها آثار مشهور، بازیگران، و یا حوادث روز مورد هجو قرار می‌گرفتند و همراه با رقص و آواز به سلیقه‌های دوستداران کمدی پاسخ می‌دادند. جان بروگام[۳۵۷] (۱۸۱۰ ـ ۱۸۸۰) شاید موفقترین نویسنده‌ی بورلسك باشد. او ایرلندی بود، و پیش از آمدن به آمریکا در سال ۱۸۴۲، با خانم وستریس همکاری داشت. بروگام بازیگر کمدی‌ی محبوبی بود که چندین بار نیز بخت خود را به عنوان مدیر تئاتر آزمود، اما موفقیتی حاصل نکرد. او تعدادی رمان معروف را به صورت نمایشنامه درآورد، و خود نیز تعدادی نمایشنامه نوشت، که **پو ـ کا ـ هون ـ تاس**[۳۵۸]، **یا وحشی‌ی نجیب**[۳۵۹] (۱۸۵۵)، شاید بیش از دیگر آثارش معروف شد. این نمایشنامه هجویه‌یی بر سنت «وحشیان نجیب» بود، که بویژه از دهه‌ی ۱۸۲۰ رواج بسیار داشت. او آثار دیگری نیز به شیوه‌ی بورلسك نوشت و اجرا کرد. جورج ل. فوکس[۳۶۰] (۱۸۲۵ ـ ۱۸۷۷) یکی از با استعدادترین بازیگران کمدی در سده‌ی نوزدهم، به خاطر تقلیدهای مسخره آمیزش از مکبث، ریچارد سوم، و هملت مشهور شد. او همچنین با نمایش **هامپی دامپی**[۳۶۱] (۱۸۶۸) پانتومیم را جانی تازه

بخشید، و در این نمایش بیش از ۱۲۰۰ بار به نقش دلقك ظاهر شد. خانم جان وود[۳۶۲] (۱۸۳۱ ـ ۱۹۱۵) نیز احتمالاً بهترین بازیگر زن در نمایشهای بورلسك در دوران خود باشد، که بویژه در نمایشنامه‌های **زیبای خفته**[۳۶۳]، و **زیبایی با گیسوان طلایی**[۳۶۴] بلند آوازه شد.

در میان درام نویسان جدی در این دوره جورج هنری بوکر[۳۶۵] (۱۸۲۳ ـ ۱۸۹۰) ممتازتر از دیگران بود. بوکر پدر و مادر ثروتمندی داشت، و در ۱۸۴۸ نوشتن را آغاز کرد. نخستین نمایشنامه‌ی او **کالی نوس**[۳۶۶] در لندن توسط گروه فِلپس اجرا شد. نمایشنامه‌ی **فرانچسکا دا ریمینی**[۳۶۷] (۱۸۵۵) نوشته‌ی بوکر را بسیاری از صاحبنظران بهترین تراژدی‌ی شاعرانه‌ی آمریکایی در سده‌ی نوزدهم می‌شناسند. بوکر برای کسب امنیت قانونی برای درام نویسان کوشش زیادی‌کرد، و در سال ۱۸۵۶، شاید به واسطه‌ی فعالیتهای او بود که قانون حق مؤلف تصویب شد. متأسفانه این قانون تأثیر چندانی نگذاشت، زیرا تنها کاری که انجام می‌داد ثبت آثار دست اول در محاکم

تصویر ۱۵. ۷۴. صحنه‌ای از نمایش کلبه‌ی عمو تام، که در ۱۹۰۱ توسط ویلیام برادلی تهیه شد. در این صحنه الیزا آماده‌ی عبور از رودخانه‌ی یخبسته است. استفاده از اسب و سگ در اجرای این نمایشنامه از اواخر سده‌ی نوزدهم معمول شده بود. بالهای بریده شده‌ی صحنه برای تعبیه‌ی درخت در این تصویر قابل‌توجه است. مجموعه‌ی تئاتر هاوارد.





تصویر ۱۵. ۷۵. تئاتر نیبلو در نیویورک، در ۱۸۷۲. در این صحنه یك باله‌ی خیالبازی در حال اجرا است. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، آوستین.

محلی بود. تغییر محل ثبت به کتابخانه‌ی کنگره در ۱۸۷۰ این وضع را تا حدی اصلاح کرد، اما امنیت کامل درام نویسان آمریکایی زمانی تضمین شد که ایالات متحده‌ی آمریکا توافقنامه‌ی بین المللی ۱۸۹۱ درباره‌ی حق مؤلف را پذیرفت، و نیز در ۱۹۰۹ آن را مورد تجدید نظر قرار داد.

تئاتر آمریکایی، ۱۸۷۰ ـ ۱۸۹۵

در سالهای میان ۱۸۷۰ و ۱۸۹۵ دگرگونیهای عظیمی در تئاتر آمریکایی پیدا شد؛ از جمله این که اعتبار گروههای سیار بر گروههای مستقر و ساکن چربید، نیویورک بدل به تنها مرکز تولید نمایش گردید، و نظام مجموعه‌های نمایشی (رپرتوار) از میان رفت و جای آن را نمایشهای منفرد و پر اجرا گرفت. در ۱۸۷۰ شرکتهای ثابت نمایشی در آمریکا به اوج گسترش خود رسیده بودند. تعداد پنجاه شرکت ثابت موجود در سال ۱۸۷۰، در ۱۸۷۸ به بیست، در ۱۸۸۰ به هشت، و در ۱۸۸۷ به چهار رسید و در ۱۹۰۰ عملاً اینگونه شرکتها از میان رفتند.

اگر چه دلایل بسیاری بر این تغییرات می‌توان بر شمرد، اما شاید مهمترین دلیل به وجود آمدن شرکتهای «مختلط»(۳۶۸) باشد؛ این شرکتها همراه با بازیگران ستاره و همه‌ی اعضا و وسایل خود سفر می‌کردند. سفر دسته جمعی‌ی گروه با وسایل دنباله‌ی منطقی‌ی سفر به همراه ستارگان بود. در دهه‌ی ۱۸۴۰ بازیگران نقش اول گروهی از بازیگران نقش دوم را نیز به همراه می‌بردند، زیرا مطمئن نبودند که شرکتِ میزبانِ آنها بتواند بازیگران دیگر را تأمین کند.

در باره‌ی خاستگاه شرکتهای مختلط میان مورخان توافق وجود ندارد. بوسیکولت ادعا کرده است که این شیوه را در حوالی‌ی سال ۱۸۶۰ آغاز کرده است، و گروهی را به همراه نمایشنامه‌ی کالین باون(۳۶۹) به سفر فرستاده است، اما این مربوط به انگلستان است. در کتابی که در ۱۸۵۹ در آمریکا چاپ شد، به گروههای مختلطی اشاره شده است که پیش از این تاریخ وجود داشته‌اند. جوزف جفرسن سوم(۳۷۰) نیز ادعا دارد که در این راه پیشگام بوده است. اما باید گفت که این سنت احتمالاً نخست توسط شرکت مختلط هاوارد ـ آیکن با نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عموتام در ۱۸۵۲

پی‌ریزی شد، اما ادامه‌ی آن به واسطه‌ی جنگ داخلی متوقف ماند، و در دهه‌ی ۱۸۷۰ با گسترش سریع راه آهن، که امکان حرکت گروه را با همه‌ی وسایل میسر می‌ساخت، دوباره سر برآورد. در ۱۸۷۲ لاورنس بارت(۳۷۱) همه‌ی اعضای گروه خود را به سفر برد، اما دکور به همراه خود نبرد؛ و در ۱۸۷۶ نمایشنامه‌ی رُزمیشل(۳۷۲) را به همراه همه‌ی اعضا و دکور و وسایل صحنه به سفر فرستاد. در فصل نمایشی‌ی ۱۸۷۶ ـ ۱۸۷۷ حدود ۱۰۰ شرکت مختلط در راههای آمریکا در رفت و آمد بودند، و در ۱۸۸۶ این تعداد به ۲۸۲ رسید.

در سالهای اولیه‌ی سفرِ گروههای مختلط، گروههای ساکن محلی، در فاصله‌ی غیبت گروه میهمان در تئاتر خود نمایش می‌دادند، و هنگامی که گروه میهمانی به شهر می‌آمد، آنها برای نمایش به شهرستانهای مجاور می‌رفتند. هنگامی که تماشاگران محلی حمایت خود را از گروههای ساکن شهرستان سلب کردند و به گروههای سیار دل بستند، مدیران تئاترهای شهرستانی بازیگران خود را جواب کردند و تنها به تئاترداری پرداختند. نظام جدید نتوانست شیوه‌ی ستاره‌گری را پایان دهد، بلکه از آن پس ستارگان نیز به همراه گروه خود به سفر پرداختند. هنری ایروینگ بین ۱۸۸۳ و ۱۹۰۲ هشت بار، سالوینی بین ۱۸۷۲ و ۱۸۸۹ پنج بار، کوکلن بین ۱۸۸۹ و ۱۹۰۰ سه بار، و سارا برنارد بین ۱۸۸۰ و ۱۹۱۸ نُه بار به آمریکا سفر کردند. ستارگان کشورهای دیگر مجموعه‌ی کوچکی را در برنامه‌ی خود می‌گنجانیدند، اما گروههای آمریکایی غالباً تنها یك نمایشنامه را در سفرهای داخلی اجرا می‌کردند.

تصویر ۱۵. ۷۶. (ه) جوزف جفرسن در نمایشنامه‌ی ریپ فن وینکل نوشته‌ی بوسیکولت.



تصویر ۱۵. ۷۷. طرحی از نمایشنامه‌ی کالین باون، نوشته‌ی بوسیکولت. برگرفته از نسخه‌ی اجرایی نمایشنامه، حدود ۱۸۶۵.

تصویر ۱۵. ۷۸ (ه) ادوین بوت از تهیه‌کنندگان و بازیگران عمده‌ی آمریکایی آثار شکسپیر در نقش هملت، در اواخر سده‌ی نوزدهم. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر، نوشته‌ی جورج فریدلی، و جان ا. ریوز.



پیداست که همه‌ی این تغییرات یکشبه پیدا نشد و شرکتهای مهم آمریکایی سالها در برابر آن مقاومت می‌ورزیدند. با این حال شرکت والاک در ۱۸۸۸، تئاتر آرچ استریت در ۱۸۹۲، و تئاتر موزه‌ی بوستُن در ۱۸۹۳ مجبور به تعطیل شدند. اما باید دانست که پیشرفتهای عمده‌ی تئاتری در آمریکا میان ۱۸۷۰ و ۱۸۹۵ از گروههایی حاصل شد که ثابت بودند. در میان معتبرترین گروههای ثابت آمریکایی گروه ادوین بوت، اُگوستین دالی، و استیل مک کی قابل ذکرند.

ادوین بوت(۳۷۳) (۱۸۳۳ ـ ۱۸۹۳) پسر جونیوس بروتوس بوت، از نوجوانی پدرش را در سفرها همراهی می‌کرد، و در سال ۱۸۴۹ برای نخستین بار در بوستن به صحنه رفت. از ۱۸۵۲ تا ۱۸۵۶ با شرکتهای مختلفی همکاری کرد و به کالیفرنیا، استرالیا، و غرب آمریکا سفر کرد، و سرانجام در تئاتر بُرتُن در نیویورک به صحنه رفت. او از ۱۸۵۶ تا هنگام مرگ یکی از مهمترین ستارگان تئاتر آمریکا محسوب می‌شد. در ۱۸۶۳، تئاتر وینتر گاردن(۳۷۴) در نیویورک را اجاره کرد، و در آنجا تعدادی از آثار شکسپیر را تهیه کرد. این

نمایشها برترین نمایشهای شکسپیری بودند که تا آن زمان در امریکا اجرا شده بودند. نمایش هملت او ۱۰۰ شب پیاپی به اجرا درآمد، که تا سده‌ی بیستم در آمریکا بی‌سابقه بود. پس از آن که برادرش لینکلن رییس جمهور آمریکا را به قتل رساند، مدتی از تئاتر کناره گیری کرد. در ۱۸۶۹ تئاتری به نام تئاتر بوت(۳۷۵) مطابق سلیقه‌ی خود ساخت، و در ساختمان آن ابداعات چندی را عرضه کرد. کف صحنه را صاف و بدون شیار گرفت؛ چندین بالاکش در صحنه تعبیه کرد که قادر بودند قطعات دکور را تا ۱۵ متر از زیر صحنه (و کارگاه دکور) بالا بکشند؛ و دستگاههای پرواز دیگری کار گذاشته بود که قطعات دکور را تا ۲۳ متر بالا می‌کشیدند. بوت برای نخستین بار، و سالها پیش از ایروینگ در انگلستان، دکورهای سه بعدی را آزادانه در صحنه می‌کاشت. تئاتر بوت پیش صحنه نداشت، و برای ایجاد توهمِ واقعیت در آن از دکورهای جعبه‌یی استفاده می‌شد. او چنان نمایشهای مجللی برپا کرد که در ۱۸۷۴ ورشکسته شد. از آن پس

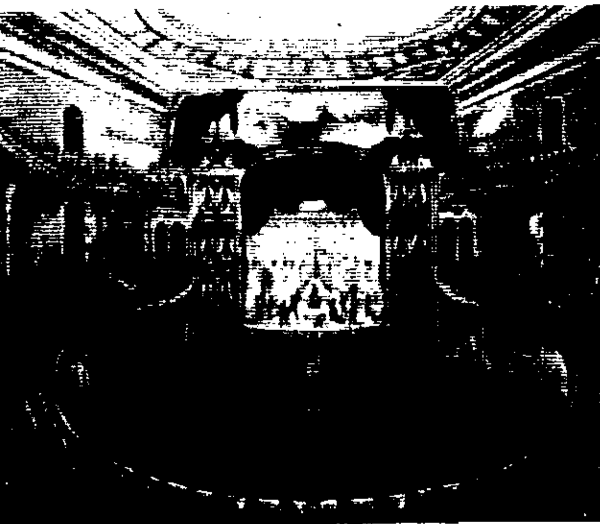


تصویر ۱۵. ۷۹. پشت صحنه‌ی تئاتر بوت، ۱۸۷۰. کاربرد تله (بالاکش هیدرولیک) برای بالا و پایین بردن وسایل و قطعات دکور در اینجا قابل‌توجه است. این یکی از نخستین صحنه‌ها در ساختمان تئاتر است که کف صحنه‌ی مستقل دارد و استفاده از شیارها را کنار گذاشته است. داربستهای سقف برای نگه داشتن قطعات دکور به جای شیارهای کف صحنه نیز قابل توجه‌اند. از مجله‌ی اَپلِه‌تُن، سال سوم (۲۸ مه، ۱۸۷۰).

تا دوران بازنشستگی در ۱۸۹۱، به عنوان بازیگر ستاره در آمریکا و کشورهای دیگر به ایفای نقش پرداخت.
بوث معتقد بود که تئاتر باید بهترین درامها را به نمایش بگذارد، و وظیفه‌ی بازیگر آن است که زیبایی و خرد موجود در این بزرگترین نمایشنامه‌ها را نمایان کند. بوث نقشهای خود را به گونه‌یی خستگی ناپذیر مطالعه می‌کرد، و آنها را با دقتی نامحدود عرضه می‌داشت. او را به خاطر شکوه و وقار حرکات، استفاده‌ی متناسب از لحن و صدا برای القای فضا و معنای گفتار، ترکیب شدتِ احساس با وضوحِ تعبیر،

تصویر ۱۵. ۸۰. صحنه‌ی «ظهور روح» در پرده‌ی اول نمایشنامه‌ی هملت، در تئاتر بوث، که ادوین بوث آن را تهیه کرده بود. برگرفته از طرحی از تامس. ب. گلسینگ، حدود ۱۸۷۰. مجموعه‌ی تئاتری بوث از والتر هَمپدن، کتابخانه‌ی نیویورک.



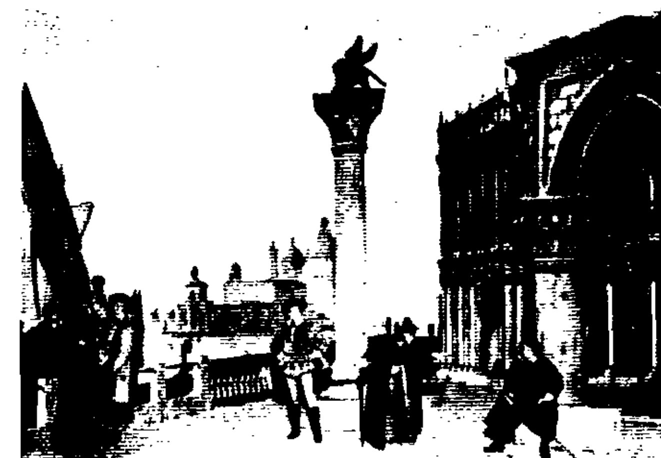


تصویر ۱۵. ۸۱. نمای داخلی تئاتر خیابان پنجم در نیویورک. توجه شود که، بجز چند غرفه، بقیه‌ی غرفه‌ها به صورت ایوان سراسری درآمده‌اند. همچنین به صندلیهایی که در محوطه‌ی ارکسترا و راهروی وسط قرار دارند توجه شود. در این تئاتر پیش‌صحنه یا صحن عملاً از میان رفته است. برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، در مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

تداوم شخصیت پردازی، و فارغ بودن از رفتارگرایی در اجراهایش ستایش بسیار کرده‌اند. از آنجا که قدرت جسمانی‌ی کافی نداشت، از قدرت انعطاف و درون گرایی‌ی صدایش کمك بسیار می‌گرفت. بوث بهترین بازی‌ی خود را در نقشهایی چون یاگو، هملت، اتللو، و ریشیلیو (در نمایشنامه‌ی لیتن) ارائه می‌داد، و بسیاری از منتقدان او را بهترین بازیگری می‌شناسند که از تئاتر آمریکا برخاسته است.

اُگوستین دالی[۳۷۶] (۱۸۳۶ ـ ۱۸۹۹) پیش از اجرای لی، مرد طرد شده[۳۷۷] (۱۸۶۲) منتقد تئاتر بود. او نمایشنامه‌ی مزبور را از دبورا[۳۷۸] اثر موزنتال[۳۷۹] آلمانی اقتباس کرده بود. نخستین نمایشنامه‌ی خود به نام زیر نور گاز[۳۸۰] (۱۸۶۷) را خود تهیه کرد. در ۱۸۶۹ تئاتر خیابان پنجم[۳۸۱] را اجاره کرد و گروه مستقلی تشکیل داد. از این سال تا پایان عمر یکی از بانفوذترین چهره‌های تئاتر آمریکا محسوب می‌شد. دالی بهترین آثارش را پس از ۱۸۷۹، پس از گشایش تئاتر دالی آفرید. تئاتر دالی سومین تئاتری بود که به همراه گروهش در آن کار کرد. پس از موفقیتهای چندی که در لندن به دست آورد در ۱۸۹۳ تئاتر دیگری نیز در لندن دایر کرد.

دالی از چند نظر حائز اهمیت است. او در توسعه‌ی واقعگرایی در نمایشهای آمریکایی سهم شایانی داشته است. بسیاری از نمایشهای او اقتباس از آثار دوما و ساردو بودند. در برخی نمایشنامه‌هایی که خود نوشت، از افکت مخصوص همچون عنصری تازه به شکلی واقعگرایانه استفاده کرد (قهرمان داستان به ریلهای راه آهن گیر می‌کند، در حالی که صدای نزدیك شدن قطار را می‌شنویم؛ قهرمان زن در یك کشتی‌ی بخاری زندانی می‌شود، وکشی در حال سوختن است) و موضوعهای تازه‌یی را در تئاتر مطرح کرد. در نمایشنامه‌ی افق[۳۸۲] (۱۸۷۱) برای اولین بار سرخپوستان را همچون مردمی تبه‌کار معرفی می‌کند، و در آن تربیت و اخلاق متفاوتِ میان مردم شرق و غرب آمریکا را مورد تأکید قرار می‌دهد. مهمتر ازهمه آن که دالی کارگردانی‌ی نمایش را به عنوان عامل اصلی‌ی نمایش در آمریکا مستقر ساخت. او بر همه‌ی عناصر نمایش خود نظارت بی‌چون و چرایی اعمال می‌کرد، و از بسیاری جهات می‌توان او را با ساکس ـ ماینینگن در آلمان و ایروینگ در انگلستان مقایسه کرد. او به



تصویر ۱۵. ۸۲. پرده‌ی اول از نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی که توسط دالی تهیه شد. بازسازی دقیق قصر در ونیز در این صحنه قابل توجه است. در طرف چپ کانال بزرگ با قایقهای مربوطه دیده می‌شود. مجموعه‌ی تئاتری هاروارد.

خود این حق را داد که بازیگرانش را در تفسیر نقشهایشان، فوت و فنهای صحنه، و خط حرکتی راهنمایی کند، و شیوه‌ی سنتی‌ی استخدام بازیگران را بر طبق رشته‌ی حرفه‌یی کنار گذاشت. به خاطر روش کارش بازیگران جوان را بیشتر جلب می‌کرد، و بسیاری از این بازیگران جوان در شرکت دالی ستاره شدند. او را می‌توان یکی از نخستین «ستاره سازان» تاریخ نمایش بشمار آورد. نخستین ستاره‌ای که از گروه او برخاست آگنس اِتِل[۳۸۳] (۱۸۵۲ ـ ۱۹۰۳)، بدون هیچ تجربه‌ی قبلی در نخستین نمایشنامه‌ی مهم دالی، دنگ و فنگ[۳۸۴] (۱۸۷۰)، نقش اول را بر عهده گرفت. آگنس در ۱۸۷۴ از تئاتر دست کشید. ستاره بعدی فنی دیونپورت[۳۸۵] (۱۸۱۵ ـ ۱۸۷۷)، دختر ا. ل. دیونپورت، متنوع‌ترین بازیگر سده‌ی نوزدهم شناخته شد. فنی پس از کارآموزی در شرکت درو، در ۱۸۶۹ به گروه دالی پیوست و در ۱۸۷۵ بازیگر نقش اول گروه شد، و سپس گروه دالی را ترك کرد و در شرکت مستقل خودش ستاره شد. معروفترین کشف دالی، کلارا موریس[۳۸۶] (۱۸۴۶ ـ ۱۹۲۵)، پس از جدا شدن آگنس از گروه، به شهرت رسید. موریس با ایفای نقش در نمایشنامه‌ی بند ۴۷[۳۸۷] بلند آوازه شد، و او نیز بزودی دالی را ترك گفت. موریس بهترین بازی‌ی خود



تصویر ۱۵. ۸۳. صحنه‌ای از نمایش رام کردن زن سرکش، که در ۱۸۸۶ توسط دالی تهیه شد. این صحنه مربوط به اتاق خانه‌ی باتیستا است. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

را در نقش زنان درد کشیده ارائه داد، و در بروز احساسات تماشاگران چنان واقعگرا بود که او را «ملکه‌ی تشنج» می‌خواندند. سبك کار او در ۱۸۹۰ از رواج افتاد، و بزودی به خاطر بیماری تئاتر را بکلی کنار گذاشت.

بازیگران عمده و ثابت قدم در شرکت دالی پس از ۱۸۷۹ «چهار ستاره‌ی بزرگ» بودند: آدا رِهان[۳۸۸] (۱۸۶۰ ـ ۱۹۱۶) و جان درو دوم[۳۸۹] (۱۸۵۳ ـ ۱۹۲۷)، بازیگران نقش اول؛ جیمز لوییس[۳۹۰] (۱۸۴۰ ـ ۱۸۹۶) و خانم ج.هـ. گیلبرت[۳۹۱] (۱۸۲۲ ـ ۱۹۰۴) بازیگران اصلی‌ی نقشهای کمدی. بین ۱۸۷۹ و ۱۸۹۲ دالی با کمك این بازیگران بهترین گروه نمایشی در آمریکا را به وجود آورد. درو دوّم و دوشیزه رهان تربیت شده‌ی خانم درو بودند و تا ۱۸۹۲ که جان درو نیز شرکت دالی را ترك گفت نقش مقابل یکدیگر را ایفا می‌کردند. دوشیزه رِهان بیش از ۲۰۰ نقش ایفا کرد که بهترین آنها نقش‌کاترین در نمایشنامه‌ی رام کردن زن سرکش بود. جاذبه‌ی شخصی و صدای زیبایش او را یکی از محبوبترین بازیگران دوران خودش ساخته بود. رِهان چون قادر نبود با روش دیگری کار کند، پس از مرگ دالی در ۱۹۰۵ بازنشسته شد.

کار استیل مك کی[۳۹۲] (۱۸۴۲ ـ ۱۸۹۴) بازیگر، نمایشنامه نویس، کارگردان، مخترع، طراح، و معلم تئاتر تنوع بیشتری از دالی داشت اما احتمالاً نفوذش از او کمتر بود، زیرا بسیاری از دستاوردهای او مدتی طول کشید تا ارزش خود را نشان دهند. به عنوان بازیگر و معلم، روش دلسارت[۳۹۳] را به آمریکا معرفی کرد. پس از آموزش نزد فرانسوا دلسارت در فرانسه، به این نتیجه رسیده بود که روش دلسارت می‌تواند وضع نمایش را دگرگون کند؛ و نخستین کسی بود که در چندین مدرسه‌ی بازیگری در آمریکا روش دلسارت را به کار بست. در ۱۸۷۲ ـ ۱۸۷۳ یك برنامه‌ی کوتاه آموزشی برای نخستین بار در آمریکا در تئاتر سنت جیمز[۳۹۴] خود به وجود آورد. اما کار عمده‌ی او در آموزش بازیگری در ۱۸۸۴ آغاز شد که اداره‌ی تئاتر لیسیوم را بر عهده گرفت و در آنجا کلاسهایی برای تربیت بازیگران تأسیس کرد؛ آکادمی هنرهای دراماتیك در آمریکا از دل این کلاسها زاده شد. دو تن از شاگردان مك کی خود دو مدرسه‌ی مستقل تأسیس کردند: ساموئل س. کوری[۳۹۵] مدرسه‌ی فن بازیگری‌ی القایی[۳۹۶]، و چارلز و. اِیرسُن[۳۹۷] مدرسه‌ی فن بیان[۳۹۸]. این سه مرکز مهمترین مدارس اولیه‌ی آمریکایی در بازیگری بودند که روش مك کی و دلسارت را متداول کردند.

مك کی همچنین ۱۹ نمایشنامه نوشت یا اقتباس کرد که سه تای آنها حائز اهمیت‌اند: هِیزل کیرك[۳۹۹] (۱۸۷۸ ـ ۱۸۸۰)، برنده‌ی نهایی[۴۰۰] (۱۸۷۷)، و پل کاوار[۴۰۱] (۱۸۸۷). هِیزل کیرك پس از ۴۸۶ اجرای پی در پی در نیویورك، سرانجام در ۱۸۸۴ توسط چهارده شرکت نمایشی‌ی مختلف به نمایشهای سیار پیوست. این نمایشنامه در تحول واقعگرایی در آمریکا نیز نقش مهمی داشته است، زیرا به خلاف آثار ملودراماتیك دیگر هیچ خشونتی در آن به کار نمی‌رود، و شخصیتها در آن با همدردی و صداقت طراحی شده‌اند. پل کاوار را نیز به خاطر صحنه‌های پر جمعیتِ آن که به شیوه‌ی شرکت ساکس ـ ماینینگن اجرا شد، ستوده‌اند.

مك کی از پر بارترین مبتکران سده‌ی نوزدهم بشمار می‌رود. تئاتر مَدیسُن اسکوئر گاردن[۴۰۲] او که در



تصویر ۱۵. ۸۴. طرحی از مقطع تئاتر مَدیسُن اسکوئر که در ۱۸۷۹ توسط مك کی ساخته شد. صحنه‌ی دوطبقه‌ی این تئاتر که توسط بالاکش مستقر شده قابل توجه است. این بالاکش به وسیله‌ی وزنه‌های متوازن بالا و پایین می‌رفت. برگرفته از مجله‌ی علمی آمریکایی (پنجم آوریل ۱۸۸۴).

۱۸۷۹ گشایش یافت دارای دو طبقه‌ی بالا رونده بود که هر یك ۶/۵ متر پهنا و ۹/۵ متر عمق داشتند، و در عرض چهل ثانیه قابل تغییر بودند. تئاتر لیسیوم او در ۱۸۸۵ نخستین تئاتری بود که از نور برق استفاده کرد، و به وسایل ایمنی‌ی خوبی مجهز بود. مك کی در تئاتر مَدیسُن اسکوئر گاردن در نمایشنامه‌یی که در باره‌ی هجوم به غرب و ماجراهای «بافولوبیل» کودی[۲۰۳] نوشته و اجرا شد، صدای توفان و تاخت اسبان را به شکل واقعگرایانه‌یی ایجاد کرد. بسیاری از طرحهای عظیم مك کی هرگز به مرحله‌ی اجرا در نیامدند. او «تماشاگاهی»[۲۰۴] با بیست و پنج صحنه طراحی کرده بود، و بر آن بود که سفر کریستف کلمب به قاره‌ی تازه، و تحول تدریجی‌ی کشور آمریکا را در آنجا به نمایش بگذارد. بحران مالی مانع از اجرای این طرح شد، اما از نقشه‌ها و طرحهایی که به دست ما رسیده می‌توان گفت که این برنامه عملی بوده است. تنها معدودی از تهیه‌کنندگان آمریکایی بدین پایه خلاق بوده‌اند، و تا به این حد با بد اقبالی روبرو شدند.

مدیران مهم دیگر در این دوره عبارتند از دانیل فروهام و ا. م. پالمر. دانیل فروهام[۲۰۵] (۱۸۵۱ ـ ۱۹۴۱) جای مك کی را در تئاتر لیسیوم گرفت، و تا سال ۱۹۰۲ یکی‌از بهترین شرکتهای نمایشی در نیویورك را به وجود آورد. بسیاری از ستارگانی‌که در تئاتر برادرش چارلز فروهام[۲۰۶] بازی می‌کردند، ابتدا در

تئاتر لیسیوم به‌شهرت رسیده بودند. او پس از مرگ برادرش اداره‌ی تشکیلات گسترده‌ی او را بر عهده گرفت. ا. م. پالمر[۲۰۷] (۱۸۳۸ ـ ۱۹۰۵) نیز از ۱۸۷۲ تا ۱۸۹۶ در تئاتر یونیون اسکوئر[۲۰۸]، و از ۱۸۸۴ تا ۱۸۹۱ در مدیسن اسکوئر، و از ۱۸۹۱ تا ۱۸۹۶ در شرکت والاك گروههای نمایشی‌ی معتبری را اداره کرد. او موفقیت خود را از طریق نظارت بر تهیه‌ی نمایشها به‌دست می‌آورد و وظایف اجرایی را به‌دیگران می‌سپرد. اگر چه در انتخاب نمایشنامه‌ها محافظه‌کار بود و بازیگرانی را استخدام می‌کرد که امتحان خود را قبلاً داده بودند، اما قادر بود امتیاز همکارانش را تشخیص دهد. او افراد شایسته را پاداش می‌داد و نمایشهای خود را همواره در سطح بالا نگه می‌داشت.

با متداول شدن آثار تازه‌ی نمایشی، نمایشنامه نویسی به حرفه‌یی تمام وقت بدل شد. برُنسُن هاوارد[۲۰۹] (۱۸۴۲ ـ ۱۹۰۸) نخستین درام نویس حرفه‌یی در آمریکا از سال ۱۸۶۴ آغاز به کار کرد، و با نمایشنامه‌ی سارا توگا[۲۱۰] (۱۸۷۰) که ۱۰۱ شب پیاپی اجرا شد توجه همگان را به خود جلب کرد. از میان هجده نمایشنامه‌ای که نوشت دختر بانکدار[۲۱۱] (۱۸۷۸)، خانم وینتروپ جوان[۲۱۲] (۱۸۸۲)، و شناندواه[۲۱۳] (۱۸۸۸) از همه معروفترند. شناندواه که به ماجراهای جنگ داخلی مربوط است توسط فروهام به صحنه رفت. هاوارد نخستین نمایشنامه نویس آمریکایی بود که حق مؤلف دریافت کرد و در ۱۸۹۱ انجمن درام نویسان آمریکایی به کوشش او تأسیس شد. این انجمن پیشاهنگ اتحادیه‌ی درام نویسان آمریکایی امروزی است.

غالب درامهای این دوره گرایش به واقعگرایی دارند. اگر چه انطباق تاریخی در دکورها در سراسر سده‌ی نوزدهم رو به افزایش بود، اما توجه به واقعگرایی در شخصیت پردازی و موقعیتهای نمایشی هنجار کندی داشت. در ۱۸۵۷ با اجرای نمایش کامیل گام بلندی به سوی موضوعهای تازه برداشته شد. این نمایشنامه که در نظر بسیاری از تهیه کنندگان اثری جسورانه شناخته می‌شد نخست توسط لاراکین، در نقش کامیل، به صورت رؤیای وحشتناکی که قهرمان زن داستان از آن بیدار می‌شود، عرضه شد. این نمایشنامه را ماتیلدا هرون[۲۱۴] (۱۸۳۰ ـ ۱۸۷۷) نیز بدون دستکاری ترجمه کرده بود، و خود آن را بدون آرمانگرایی در شخصیتها به‌صورتی واقعگرایانه به‌صحنه برد. این نمایش ۱۰۰ شب پیاپی اجرا شد، و دوشیزه هرون به خاطر بازی‌ی طبیعت گرایانه‌اش مورد تقدیر قرار گرفت.

اما واقعگرایی در این دوره محدود می‌شد به گنجانیدن حال و هوای محلی در نمایشنامه‌ها. هنگامی که برت هارت[۲۱۵] ومارك تواین[۲۱۶] محبوبیتی به دست آوردند، نمایشنامه‌هایی چون همسفر من[۲۱۷] (۱۸۷۹) نوشته‌ی بارتلی کمبل[۲۱۸] (۱۸۴۳ ـ ۱۸۸۸) به



تصویر ۱۵. ۸۵. (ه) برنُسن هاوارد نخستین درام‌نویس حرفه‌ای آمریکایی، که از بانیان انجمن درام‌نویسان آمریکایی بود، و حق مؤلف آثارش را دریافت می‌کرد.

زندگی‌ی پیشاهنگان آمریکایی پرداختند. رنگهای محلی نیز در آثاری چون آلاباما[۲۱۹] (۱۸۹۱)، در سرزمین میزورا[۲۲۰] (۱۸۹۳)، و آریزونا[۲۲۱] (۱۸۹۷) نوشته‌ی اُگوستوس تامس[۲۲۲] (۱۸۵۷ ـ ۱۹۳۴) منعکس شدند، گو اینکه بهترین آثار تامس حال و هوای دیگری داشتند. او در نمایشنامه‌ی ساعت اَجنه[۲۲۳] (۱۹۰۷) هیپنوتیسم و ارتباط درونی (تله پاتی)، و در عنصر نفوذی[۲۲۴] (۱۹۱۸) داستان میهن پرستی شمالی را نمایش می‌دهد که در جنگ داخلی‌ی آمریکا به خاطر میهنش و کسب خبر خود را اهل جنوب معرفی می‌کند.

در آثار ادوارد هریگان[۲۲۵] (۱۸۴۵ ـ ۱۹۱۱) حال و هوای محلی به گونه‌ی دیگری ترسیم شده است. هریگان نویسنده‌ی کمدی بود که سنت قدیمی‌ی «بچه‌ی باوری» را ادامه داد، و در آغاز کارش با همکاری‌ی تونی هارت[۲۲۶] (آنتونی کانن، ۱۸۵۷ ـ ۱۸۹۱) در تئاترهای واریه‌ته به شهرت رسید. هریگان کار خود را با نوشتن طرحهای نمایشی آغاز کرد، و سپس به نوشتن نمایشنامه‌های بلند در باره‌ی گروههای مختلف مهاجر نیویورك روی آورد. او با تلفیق فارسهای پر حادثه[۲۲۷] (بکوب بکوب) با سبك واقعگرایی نمایشنامه‌های خود را با صحنه‌هایی تکان دهنده به پایان می‌برد؛ صحنه‌هایی چون انفجار کارخانه‌ی سازنده‌ی وسایل آتشبازی وبه همراه آن سقوط اجساد کارکنان از سقف صحنه بر زمین. هریگان خود نیز در نمایشنامه‌های خود بازی می‌کرد و آنها را با دکور و لباسهای واقعگرایانه با دقت تمام کارگردانی می‌کرد. پس از ۱۸۹۵ هریگان بندرت در نمایشی ظاهر شد. منتقدان معاصر او اعتنای چندانی به او نشان ندادند، اما امروزه او را ناظر بی‌طرف اوضاع جامعه‌ی خود می‌شناسند.

واقعگرایی در این دوره از طریق آثار ژیلت و هرن گسترش وسیعی یافت. ویلیام ژیلت[۲۲۸] (۱۸۵۵ ـ ۱۹۳۷) پس از ۱۸۷۵ پا بر صحنه گذاشت و در ۱۸۸۱ نخستین نمایشنامه‌ی خود را به نام استاد[۲۲۹] نوشت. از میان بیست نمایشنامه‌ی او در تصرف دشمن[۲۳۰] (۱۸۸۶) نخستین اثر مهم در باره‌ی جنگ داخلی‌ی امریکا؛ مأمور مخفی[۲۳۱] (۱۸۹۵)، و شرلوك هُلمز[۲۳۲] (۱۸۹۹) از همه مهمترند. در آثار چاپ شده‌ی او توضیح صحنه‌ها جای بیشتری از دیالوگ اشغال کرده‌اند، زیرا ژیلت همه‌ی دقایق حرکات صحنه را توضیح داده است. اگرچه آثار او اساساً ملودرام شناخته می‌شوند، اما توانسته‌اند توهم زندگی‌ی واقعی را با انباشتن صحنه‌ها با جزئیات ظاهری بیافرینند. ژیلت یکی از بهترین بازیگران دوران خود نیز محسوب می‌شد. او با تمرکز بر همه‌ی لحظات حرکتِ خود چنان می‌نمود که «همواره کار را برای نخستین‌بار اجرا می‌کند.» حتی اگر اجرای نمایش او سالها ادامه می‌یافت.

جیمز ا. هِرن[۲۳۳] (۱۸۳۹ ـ ۱۹۰۱) کار خود را در ۱۸۵۹ به عنوان بازیگر آغاز کرد. در دهه‌ی ۱۸۷۰ ضمن این که مدیر صحنه‌ی تئاتری در سان فرانسیسکو بود تعدادی نمایشنامه اقتباس کرد که در برخی از آنها با دیوید بلاسکو[۲۳۴] همکاری داشت. با نمایشنامه‌ی خانمانسوز[۲۳۵] (۱۸۸۸)، که عواقب باده گساری را در یك روستای ماهیگیری در ماساچوست نشان می‌دهد، توجه منتقدان را به خود جلب کرد. هرن به تشویقِ ویلیام دین هاولز[۲۳۶] و واقعگرایان دیگر آمریکایی با صداقت و دقت تمام زندگی‌ی دور و بر خود را تصویر



تصویر ۱۵. ۸۶. وینلاك، که در نمایش اصلی سیاه‌بازی در نیبلو گاردن، نقش اول را برعهده داشت (۱۸۶۶) برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، در مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

کرد. هرن نویسنده، بازیگر، تهیه کننده و کارگردان آثار خود بود. مهمترین نمایشنامه‌ی او مارگارت فلمینگ[۲۳۷] (۱۸۹۰) معمولاً واقعگراترین درام آمریکایی در سده‌ی نوزدهم ارزیابی شده است. این نمایشنامه داستان زنی است که سرپرستی‌ی کودك حرامزاده‌ی شوهرش را آگاهانه بر عهده می‌گیرد. مارگارت فلمینگ پر از جزئیات واقعگرایانه است و تأکید عمده‌اش بر تضاد روانی میان شخصیتهاست. موضوع این نمایشنامه مورد توجه تهیه کنندگان پولساز قرار نگرفت، از اینرو هرن آن را در تالارها و تئاترهای فرعی به صحنه برد، و خود را دچار مضایق مالی ساخت، اما با نوشتن نمایشنامه‌ی زمینهای ساحلی[۲۳۸] (۱۸۹۲) بار دیگر سر و سامان گرفت. زمینهای ساحلی در باره‌ی مردی آرام و دوست داشتنی از اهالی نیو انگلند است. با آن که این نمایشنامه نیز صریح و واقعگرایانه بود، اما اخلاق عمومی را جریحه دار نمی‌کرد، از اینرو بسرعت مورد توجه قرار گرفت. هرن درام نویس بزرگی نبود، اما سهم او در استقرار واقعگرایی در آمریکا بیش از درام نویسان دیگر بوده است.

به رغم وجود گرایشهای واقعگرایانه، غالب تئاترها سرگرمیهای عامه پسند اجرا می‌کردند. پس از ۱۸۷۰ شکلهای دراماتیك فرعی با نمایشهای واریه‌ته مخلوط شدند، و فرا یافت تازه‌ای از بورلسك و وودویل را به دست دادند. در ۱۸۶۶، با ظهور یك گروه رقصگران باله در نیویورك، نمایش بورلسك تغییراتی را آغاز کرد، و با نمایشهای سیاه بازی[۲۳۹] ادغام شد. نتیجه‌ی این ادغام ترکیبی از دکورهای مجلل و تماشایی، دختران نیمه برهنه، موسیقی، رقص و آواز را به بار آورد. نمایش اخیر چندان مورد توجه قرار گرفت که ۱۶ ماه پیاپی اجرا شد، و بذر تقلیدهای بیشماری را

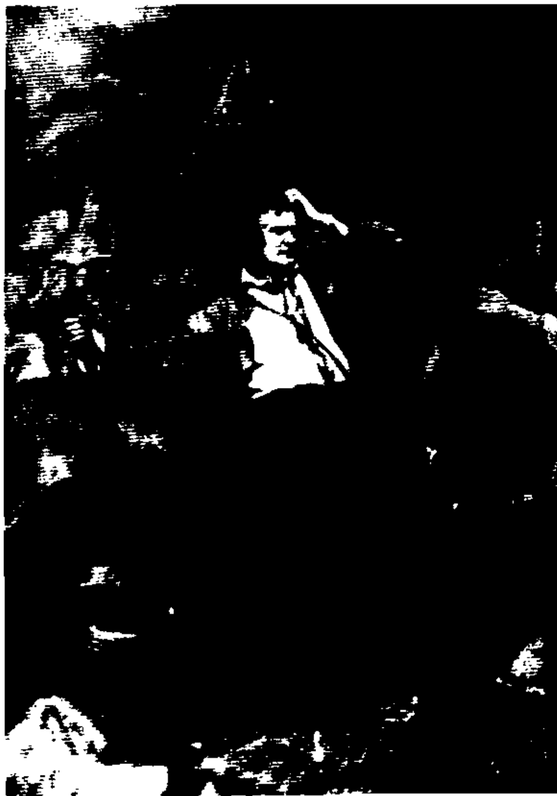


تصویر ۱۵. ۸۷. رقصگران مك گیلتن در نمایش سیاه‌بازی، در نیبلو گاردن، نیویورك. در این نمایش هرازگاه گروههای مختلفی شرکت می‌کردند. برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، در مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

پراکند. در ۱۸۶۹ با ظهور لیدیا تامسُن(۲۲۰) و «موبورهای انگلیسی»اش، که با جاذبه‌های زنانه بیش از هجویه‌های مرسوم در بورلسك می‌پرداخت، این موج شدت بیشتری گرفت و بدین ترتیب بورلسك چهره‌ی تازه‌ای یافت: مجموعه‌یی از نمایشهای سرگرمی‌ی متنوع، که موزیکالهایی همراه با زنان زیبا را چاشنی‌ی خود می‌کردند. حال و هوای شهوانی‌ی این نمایشها در میان مردان محبوبیت زیادی یافته بود. بورلسك تا پیش از جنگ جهانی‌ی اول به اوج محبوبیت خود رسید، و در ۱۹۲۹ به نمایش «رقصهای برهنه»(۲۲۱) تبدیل شد، و نمایشهای سنتی‌ی بورلسك در حاشیه‌ی نمایشهای قانونی به صورت اولیه‌ی خود بازگشتند.

وودویلِ نوین نیز از دل چنین نمایشهایی زاده شد. در دهه‌ی ۱۸۸۰ تونی پاستور(۲۲۲) (۱۸۳۷ ـ ۱۹۰۸) بورلسك را به صورت آبرومندی تغییر داد تاخانواده‌ها را به دیدن این نمایش جلب کند، و از حدود ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰ وودویل یکی از محبوبترین سرگرمیهای تئاتری بشمار می‌رفت. این شکل نمایشی، که اساساً ترکیبی از نمایشهای گوناگون بود، از طرحها و نمایشهای کوتاهی تشکیل می‌شد که معمولاً بازیگران مهم آن را اجرا می‌کردند.

غالب بازیگران عمده‌ی این دوره را پیش از این نام برده‌ایم، اما بازیگران معدود دیگری را نیز می‌توان به آن فهرست افزود. جوزف جفرسُن سوم(۲۲۳) (۱۸۲۹ ـ ۱۹۰۵) یکی از دوست‌داشتنی ترین بازیگران سده‌ی نوزدهم آمریکایی بودکه از سن چهار سالگی به صحنه می‌رفت. در آغاز با ایفای نقشهای کمدی مشهور شد، اما پس از ۱۸۶۵ نمایشنامه‌ی ریپ فُن



تصویر ۱۵. ۸۸. جوزف جفرسن سوم در نقش ریپ فن وینکل، نقشی که حدود چهل سال اجرا می‌کرد. برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، در مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

وینکل(۲۲۴) هرگز از مجموعه‌ی نمایشی‌ی او حذف نشد. او را به خاطر بازی‌ی خونسردانه، حرکت القایی(۲۲۵)، و حرکات جنبی‌ی خلاقش بسیار ستوده‌اند. او قادر بود تأثر و خنده را توأم کند. جان مك کولو(۲۲۶) (۱۸۳۲ ـ ۱۸۸۵) در پانزده سالگی از ایرلند به آمریکا آمد. از ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۶ در مقابل ادوین فورست به ایفای نقشهای دوم پرداخت، و توانست شیوه‌های فورست را اقتباس کند، و پس از نمایش در سان فرانسیسکو از ۱۸۶۶ تا ۱۸۷۵ تحت تأثیر مك کی سبك بازی‌ی خود را تغییر داد. در پایان عمر او را دومین بازیگر مهم آمریکایی پس از بوث در نقشهای تراژیك می‌شناختند. لاورنس بارِت(۲۲۷) (۱۸۳۸ ـ ۱۸۹۱) به توصیه‌ی چندین نفر به تئاتر روی آورد. او در ۱۸۵۷ در شرکت بُرتن کارش را آغاز کرده و در آنجا به آرامی راه کمال پیموده بود. او که در آغاز عملاً بی‌سواد بود، با کوششهای فراوانِ بارت بدل به یك «محقق» تئاتر شد، و در دهه‌ی ۱۸۸۰ به‌عنوان ستاره با بوث به‌صحنه رفت. دریافت روشن او از نقشهایش مورد توجه منتقدان بود، اما اجراهایش از صحت کامل برخوردار نبودند، زیرا بیانی مصنوعی داشت. ریچارد مَنسفیلد(۲۲۸) (۱۸۵۴ ـ ۱۹۰۷) در ۱۸۸۰ به صحنه رفت، و در ۱۸۸۳ نخستین موفقیت خود را در نقش بارون شیوریال، شخصیتی فاسد و پیر در نمایشنامه‌ی داستان عاشقانه‌ی پاریسی(۲۲۹)، به دست آورد. پس از ۱۸۸۶ خود شرکت مستقلی دایر کرد و هر سال نقش تازه‌یی از آثار محبوب قدیمی به مجموعه‌ی خود افزود. او در نقشهای ملودراماتیك و عجیب و غریب بهتر بود، اما فقدان نرمش و ظرافت او مانع از کسب موفقیت در نقشهای عمده‌ی

تراژیك می‌شد. او نمایشهای مجلل بسیاری تهیه کرد و در آنها به‌ایفای نقش پرداخت، چنان که غالباً او را با ایروینگ مقایسه کرده‌اند.

در ۱۸۹۵ وضع بازیگران تئاتر تغییرات چشمگیری یافت. در دهه‌ی ۱۸۷۰ سود سالانه‌ی آنان حذف شد و جای آن را دستمزد جاری گرفت. با رواج شرکتهای سیار بازیگران ناچار شدند برای جستجوی کار به نیویورك بروند، زیرا نیویورك مرکز تجمع همه‌ی شرکتها بود. بعلاوه در این دوره بازیگران تنها برای اجرای یك نمایش استخدام می‌شدند و نه برای تمام فصل. چون در این دوره اتحادیه‌یی برای دفاع از حقوق بازیگران وجود نداشت، برای روزهای تمرین حقوقی به آنها پرداخت نمی‌شد، و اگر نمایشی به هر علت تعطیل می‌شد، آنها را بدون هیچ حقی رها می‌کردند. در اواخر سده‌ی نوزدهم بازیگران از مقامی که ۲۰۰ سال در اختیار خود داشتند سقوط کردند، و زیر نظر کارگردان و تهیه کننده قرار گرفتند.

در اواخر سده‌ی نوزدهم هنرمندان اروپایی چندان از وضع خود ناراضی بودند که دست به نوآوریهای دیریابی زدند. کوششهای این هنرمندان راه و روشها و تجربه‌هایی را مطرح کرد که بعدها در تئاتر نوین به کار آمد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

یکی از راههای مطالعه‌ی تاریخ تئاتر شناخت تکنولوژی‌ی موجود در هر دوره است تا دریابیم برای ایجاد افکتهای مخصوص مورد نیازِ نمایشنامه نویسان، کارگردانان، و طراحان صحنه چه امکاناتی در دست بوده است. از دوران یونان باستان تا به امروز، همواره در تئاتر از تکنولوژی بهره برداری شده است، و نمایشگران کوشیده‌اند وسایل و امکانات موجود را بشناسند. شناخت شیوه‌ی کار برد این وسایل در دوره‌های مختلف، در شناخت سبك و کیفیت بصری‌ی هنرهای نمایشی کمك بسیاری به ما می‌کند. کمتر دورانی همچون اواخر سده‌ی نوزدهم آگاهی به دانش علمی و کاربرد آن در نمایشها مورد علاقه بوده است. شاید آشکارترین نتیجه‌ی این برخورد را بتوان در دستگاههای ماشینی‌ی صحنه یافت. در غالب حوزه‌های دیگرِ تهیه‌ی نمایش نیز این امر صادق است، زیرا که هدف اصلی‌ی هر نمایشی آفریدن توهمی بود که چندان نزدیك به‌واقعیت باشد که حتی اشخاص کنجکاو را از تشخیص آن عاجز کند. تکنولوژی‌ی صحنه از موضوعهای رایجِ مجله‌های فنی بود که در این میان احتمالاً مجله‌ی علمی‌ی آمریکایی(۲۵۰) (ساینتیفیك آمریکن) از مهمترین آنها است. آلبرت ا. هاپکینز(۲۵۱)، که سالها ویراستار این مجله بود، مقالات زیادی را تحت عنوان جادو: توهمهای صحنه و تمهیدات عملی(۲۵۲) (۱۸۹۷) به چاپ می‌رساند، که بخش اعظم این مقالات به «علم در تئاتر» اختصاص داشتند. این مقالات منابع اطلاعاتی پر ارجی در باره‌ی تکنولوژی‌ی تئاترِ آن دوره در اختیار ما می‌گذارند.

در میان ابزارهایی که در مقالات جادو درج شده بالاکشی است که مك کی در تئاتر مَدیسُن اسکوئر (تصویر ۱۵. ۴۹) به کار برده است:

> محور (میله‌)ی که بالاکش از طریق آن بالا و پایین می‌رود از سقف تا زیر زمین صحنه حدود ۳۴ متر درازا دارد... همه‌ی ساختمان این دستگاه ۱۶/۵ متر ارتفاع، ۶/۵ متر پهنا، و ۹/۵ متر عمق دارد، و وزنش حدود ۴۸ تن است... برای تغییر هر دکور تنها چهل ثانیه وقت لازم است، و کل این دستگاه تنها توسط چهار نفر به کمك دستگیره‌یی به‌حرکت در می‌آید. حرکت دکور بدون صدا، لرزش، یا ارتعاش انجام می‌شود، و تعادل وزن قطعات صحنه به وسیله‌ی وزنه‌های متوازن حفظ می‌شود... بر هر یك از صحنه‌های متحرك آن نیم پرده‌ها و ردیفهایی از نور چراغ تعبیه شده است، و هر صحنه تله‌ی (بالاکش) ویژه‌یی برای خود دارد... (صفحه‌ی ۲۷۱).

هاپکینز همچنین تماشاگاه (اسپکتاتوریوم) مك کی، صحنه‌های گردان لاتینشلاگر (تصویر صفحه‌ی ۵۰۱ اصلی)، صحنه‌ی مسابقات اسب دوانی (تصویر ۱۴. ۱۶)، و وسایل گوناگون دیگر، از جمله بسیاری از ابزارهایی را که در اپراهای واگنر به کار می‌رفت (از جمله پرواز بانوان راین در اپرای طلای راین(۲۵۳)، و نحوه‌ی حرکت اژدها در اپرای زیگفرید) توصیف می‌کند.

یکی از حوادث عمده‌ی این دوره کشف برق به عنوان نیروی عمده‌ی دستگاههای صحنه و تولید روشنایی بود. در اینجا گزارشی از تئاتر ساوی متعلق به گیلبرت و سالیوان نقل می‌شود:

... برای نخستین بار در لندن نورپردازی‌ی صحنه تماماً توسط برق انجام می‌گیرد. سیستمی که در اینجا به کار رفته استفاده از لامپ افروزه‌ای است... حدود ۱۲۰۰ منبع نور تعبیه شده، و نیروی کافی برای این چراغها را موتورهای بزرگ بخار با قدرت ۱۲۰ اسب تأمین می‌کنند که در محوطه بازی در نزدیکی‌ی تئاتر کار گذاشته شده‌اند. این نور نه تنها محل تماشاگران، بلکه چراغهای زمینی‌ی صحنه، چراغهای بالا و پایین صحنه، و غیره را نیز روشن می‌کند... آنچه در این تئاتر انجام گرفته در مرحله‌ی تجربه است، اما، بدون شکست نمی‌توان پیروز شد.

مجله‌ی تایمز، سوم اکتبر ۱۸۸۱.

سده‌ی نوزدهم همچنین بر آن بود تا به طراحی‌ی صحنه و لباس به شیوه‌یی علمی نزدیك شود، تا انطباق آنها را با واقعیت تضمین کند. چارلز کین حتی گاه منابعی را که برای انتخاب لباس و دکور به‌کمك گرفته بود، و همچنین دلایل انتخابش را، در جزوه یا بروشور نمایش توضیح می‌داد. این گزارشها (که بخشی از آن در زیر خواهد آمد) نخستین بار برای نمایش مکبث، در ۱۸۵۳، تهیه شده‌اند:

همین اطلاعات غیر دقیقی... که در باره‌ی لباس ساکنان اسکاتلند در سده‌ی یازدهم در اختیار داریم، و لباسهای این تراژدی را بر آن منطبق کرده‌ایم، با مشکلات زیادی فراهم آمده است... از آنجا که منابع اندکی در اختیار داریم، من بناچار این مواد را از میان ملتهایی به دست آورده‌ام که اسکاتلند مدام با آنها در حال جنگ بوده است... در این نمایش من تونیك، شنل، بند جوراب، و غیره را از دینز و آنگلوساکسونها وام گرفته‌ام... چنین می‌نماید که روپوش مردان ترکیبی از حلقه‌های آهنی یا نقش برجسته‌هایی بوده که بر روی پارچه یا چرم دوخته می‌شد؛ چیزی شبیه به روپوش آنگلو ساکسونها... معماری‌ی دوران پیش از اشغال نورمنها در سراسر نمایشنامه مورد استفاده قرار گرفته... در این مورد از دانش آقای جورج گادوین استاد ارجمند بنیاد سلطنتی‌ی معماری بهره‌ی بسیار برده‌ام که بدینوسیله از یاریهای ایشان سپاسگزاری می‌کنم.

تراژدی‌ی مکبث،... که برای اجرا در تئاتر پرنسس تهیه شده، به‌همراه یادداشتهای چارلز کین (لندن، ۱۸۵۳)، صفحات ۵ تا ۹.

بازیگری نیز نتوانست از گرایشهای علمی بر کنار بماند، و دلسارت در فرانسه کوشید آن را در حد قوانینی قابل آموزش محدود کند:

دریافته بودم که بدون در دست داشتن یك نظام، دیکته کردن گرایشها و عقاید یك استاد بازیگری به نوآموزان تا چه حد بیهوده است... و مطمئن بودم که باید قوانینی وجود داشته باشند... من هسته‌ی آنها را می‌شناختم... بنابراین برای قاعده بندی‌ی آنها تردید به خود راه ندادم.

یکی از مریدان دلسارت اساس فرضیه‌های نظام او را چنین خلاصه کرده است:

هر علمی بر اصولی استوار است که حقایق آن علم را مدلل می‌سازد. بنابراین برای آموزش دادن و آموختن [علم بازیگری] باید (۱) قوانین کلی‌ی اداره‌ی اندامها و حرکت آنها را به دست آوریم؛ (۲) این قوانین کلی را بر حرکت هریك از اندامها منطبق کنیم؛ (۳) هر حرکت شکلی دارد، و ما باید معنای آن شکل را دریابیم؛ (۴) و این معنا را به حالات مختلف روحی منتقل کنیم.

نظام دلسارت(۲۵۴)... بر اساس نوشته‌های موجود از فرانسوا دلسارت (نیویورك، ۱۸۸۷).

دلسارت و پیروانش بدن انسان را به قسمتهای مختلفی تقسیم کردند، و قوانینی به دست دادند که هر یك از اعضای بدن بر طبق آن قوانین احساسها و حالات روحی‌ی خود را بیان می‌کند. در اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم آموزش بازیگری در اروپا و آمریکا بر طبق این نظام انجام گرفت.

نیاز به دقت در همه‌ی جنبه‌های تولید نمایش، که در آثار شرکت ساکس ـ ماینینگن دیده می‌شد، از ۱۸۷۴ تا ۱۸۹۰ با سفر این گروه به سراسر اروپا مورد توجه قرار گرفت. این شرکت در ۱۸۸۱ در لندن نمایش داد. منتقدان انگلیسی با همه‌ی جنبه‌های کار آنها موافق نبودند، زیرا ادعا می‌کردند که شیوه‌ی کار انگلیسیها در بسیاری از موارد بهتر از آنهاست، با این حال موارد بسیاری از کار آنها را الگوی خود قرار دادند. در اینجا قسمتی از نقد نمایش جولیوس سزار را که توسط شرکت ماینینگن اجرا شد نقل می‌کنیم (تصویر ۱۵ ـ ۳۶):

شاید... بتوان گفت که هرگز نمایش مجللی از شکسپیر همچون «جولیوس سزار» به این قدرت تأثیر در تئاترهای ما اجرا نشده است... دستاورد عمده‌ی این گروه رفتاری است که با نقشهای سیاهی لشکر یا نقشهای فرعی دارد. این نقشها با لباسهایی از دوران کهن، سهم سازنده‌یی در نمایش و حرکت صحنه بر عهده می‌گیرند، حرکاتی که در زندگی‌ی واقعی آن را تجربه نکرده‌اند.... گرایش آشکاری که بازیگران انگلیسی به تحقیر همبازیهای خود نشان می‌دهند، و این امر موجب سرافکندگی است، در این گروه کنار گذاشته شده است.

یکی از قابل توجه‌ترین دستاوردهای نمایش «جولیوس سزار» تصویر کلی‌ی صحنه و شیوه‌ی ترکیب سیاهی لشکرهاست، به طوری که صحنه‌ی خطابه‌ی آنتونی بر جسد سزار دارای بار عاطفی نیرومند و اوج گیرنده‌یی است. این صحنه از نظر تصویری نیز در حد کمال است.

آتنائوم(۲۵۵)، ۱۱ ژوئن، ۱۸۸۱، ص ۷۹۶.

زیرنویسهای فصل پانزدهم

۱. Pragmatism، یا اصالت عمل، مکتبی فکری است که بر اساس آن حقیقت هر چیز (قضیه) هنگامی آشکار می‌شود که از راه تجربه و فواید عملی سنجیده شود. در این مکتب جنبه‌های ما بعد طبیعی‌ی فکر فاقد اعتبار است. م.

۲. Positivism، فلسفه‌ی تحصلی (یا تحققی). بر اساس این فلسفه انسان در تکامل معنوی و ذهنی‌ی خود از سه مرحله می‌گذرد: مرحله‌ی اول الهیات، یعنی هنگامی که انسان همه‌ی حوادث و ظواهر طبیعت را به خواست و اراده‌ی خدایان منتسب می‌کند؛ مرحله‌ی مابعدالطبیعه، یعنی هنگامی که انسان به تعقل و تفکر می‌پردازد، و امور و حوادث را به قوایی مجهول و مبهم، چون طبیعت و نظایر آن منتسب می‌کند؛ و مرحله‌ی تحصلی یا تحققی، هنگامی است که انسان در پی کشف روابط و مناسبات اشیاء با یکدیگر است، و دیگر کاری به علل و اسباب مابعدالطبیعی ندارد. م.

۳. Auguste Komte، فیلسوف و جامعه‌شناس بزرگ فرانسوی. م.

۴. Positive Philosophy

۵. Positive policy

۶. grotesque

۷. La Revue de Paris, L'Artiste, Le Figaro, Realisme

۸. Le Present

۹. Eugene Scribe

۱۰. Opere Libretti، یا Librettos، متنی است که برای موسیقی‌ی اپرا نوشته می‌شود، و به نظم است. م.

۱۱. Marriage for Money

۱۲. well-made play

۱۳. suspense

۱۴. Alexandre Dumas, fils

۱۵. La Dame aux Camelias

۱۶. Camille

۱۷. Le Demi-Monde

۱۸. thesis plays

۱۹. raisonneur

۲۰. Sarcey

۲۱. Emile Augier

۲۲. theatre of common sense

۲۳. Olymp's Marriage

۲۴. M. Poirier's Son-in-Law

۲۵. Victorien Sardou

۲۶. A Scrap of Paper

۲۷. Our Intimates

۲۸. The Family Benoiton

۲۹. Fedora

۳۰. Tosca

۳۱. Fatherland!

۳۲. Theodora

۳۳. George Bernard Shaw

۳۴. Sardoodledom

۳۵. Eugene Labiche

۳۶. The Italian Straw Hat

۳۷. M. Perrichon's Journey

۳۸. Dust in The Eyes

۳۹. operetta

۴۰. Jaques Offenbach

۴۱. Orpheus in the Underworld

۴۲. La Belle Helene

۴۳. matinee، اجراهای اضافی، پیش از نمایش شب. متینه معمولاً از ۲ یا ۳ بعد از ظهر آغاز می‌شود، و تا ۴ یا پنج بعد از ظهر طول می‌کشد. م.

۴۴. Adolphe Montigny

۴۵. Gymnase

۴۶. Hatred

۴۷. My Friend Fritz

۴۸. A.A. Rubę

۴۹. Philippe Chaperon

۵۰. C.A. Cambon

۵۱. J.B. Lavastre

۵۲. Eduard Desplechin

۵۳. Jean Daran

۵۴. Eugene Lacoste

۵۵. Racinet

۵۶. Le Costume Historique

۵۷. toxicologiste

۵۸. Francois Delsarte

۵۹. Edmond Got

۶۰. Constant-Benoit Coquelin

۶۱. Cyrano de Bergerac

۶۲. The Art of the Actor

۶۳. Mounet-Sully (Jean-Sully Mounet)

۶۴. Gabrielle Rejane

۶۵. Sarah Bernhardt

۶۶. The Eaglet

۶۷. Edmond Rostand

۶۸. Boulevard du Temple

۶۹. baignoires

۷۰. gallery

۷۱. loges a salon

۷۲. Charles Garnier

۷۳. Festspielhaus

۷۴. Bayreuth

۷۵. Tom Taylor

۷۶. Masks and Faces

۷۷. Peg Woffington

۷۸. Still Waters Run Deep

۷۹. Our American cousin

۸۰. E.A. Sothern

۸۱. The Ticket-of Leave Man

۸۲. Hawkshaw

۸۳. Henry James Byron

۸۴. Our Boys

۸۵. Dion Boucicault

۸۶. London Assurance

۸۷. The Corsican Brothers

۸۸. Side walks of New York

۸۹. The Octoroom

۹۰. The Colleen Bawn

۹۱. Arrah-na-Pogue

۹۲. Shaughraun

۹۳. Thomas William Robertson

۹۴. Society

۹۵. Ours

۹۶. Caste

۹۷. Play

۹۸. School

۹۹. E.L. Blanchard

۱۰۰. Vokes

۱۰۱. Augustus Harris

۱۰۲. principal boy

۱۰۳. breeches role، ر. ک. فصل چهاردهم، زیرنویس ملک ردی و وستریس. م.

۱۰۴. dame

۱۰۵. William Brough

۱۰۶. F.C. Bernand

۱۰۷. William Schwenck Gilbert

۱۰۸. Pygmalion and Galatea

۱۰۹. Sweethearts

۱۱۰. Broken Hearts

۱۱۱. Arthur Sullivan

۱۱۲. Trial by Jury

۱۱۳. Richard D'oyly Carte

۱۱۴. Savoy Theatre

۱۱۵. H.M.S. Pinafore

۱۱۶. The Pirates of Penzance

۱۱۷. The Miksdo

۱۱۸. The Gondoliers

۱۱۹. Utopia Limited

۱۲۰. George Edwardes

۱۲۱. Gaiety Theatre

۱۲۲. In Town

۱۲۳. The Shop Girl

۱۲۴. Music Halls

۱۲۵. music rooms
۱۲۶. Chsrlea Morton
۱۲۷. circuit
۱۲۸. Edward Moss
۱۲۹. Oswald Stoll
۱۳۰. Theatre Regulation Act
۱۳۱. Benjamin Webster
۱۳۲. Adelphi
۱۳۳. Sadlar's Wells
۱۳۴. Princess' Theatre
۱۳۵. Joseph Grimaldi
۱۳۶. Samuel Phelps
۱۳۷. Frederick Fenton
۱۳۸. Mrs. Warner
۱۳۹. Isabella Glyn
۱۴۰. Charles Kean
۱۴۱. Ellen Tree
۱۴۲. Master of Revels، ر. ک. جلد اول، فصل هفتم. م.
۱۴۳. curtain raiser
۱۴۴. after piece
۱۴۵. Louis XI
۱۴۶. Illustrator
۱۴۷. Thomas Grave
۱۴۸. William Telbin
۱۴۹. Frederick Lloyds
۱۵۰. Charles Fechter
۱۵۱. illusionism
۱۵۲. Black—Exed Susan
۱۵۳. Society of Dramatic Authors
۱۵۴. copyright
۱۵۵. Prince of Wales'
۱۵۶. Maria Wilton
۱۵۷. Queen's Theatre
۱۵۸. Squire Bancroft
۱۵۹. domeatic realism، تأکید بر واقعیتهای روزمره و ویژگیهای یك محل یا یك کشور، و نه واقعگرایی به طور کلی. م.
۱۶۰. Diplomacy
۱۶۱. fourth wall، بازیگر از سه طرف با دیوارهای صحنه محاط می‌شود، و دیوار چهارم سمت تماشاگران است. همچنین ر. ک. جلد اول، . م.
۱۶۲. orchestra
۱۶۳. stall
۱۶۴. The Criterion
۱۶۵. Dress Circle
۱۶۶. Upper Circle
۱۶۷. Gallery
۱۶۸. C.J. Phipps
۱۶۹. Henry Irving (John Henry Brodribb)
۱۷۰. H.L. Bateman
۱۷۱. Kate
۱۷۲. Virginia
۱۷۳. Isabel
۱۷۴. Ellen
۱۷۵. The Bella
۱۷۶. Charles I
۱۷۷. Eugene Aram
۱۷۸. W.G. Wills
۱۷۹. byplay
۱۸۰. Ellen Terry، با Ellen Tree اشتباه نشود. م.
۱۸۱. Kate، با کیت بیتمن اشتباه نشود. م.
۱۸۲. John Gielgud، بازیگر بزرگ معاصر انگلیسی. م.
۱۸۳. Fred Terry
۱۸۴. Court Theatre
۱۸۵. Imperial Theatre
۱۸۶. Gordon Craig، کارگردان و طراح بزرگ انگلیسی و یکی از پایه گذاران اصلی‌ی تئاتر نوین. ر. ک. جلد سوم. م.
۱۸۷. Meiningen Players
۱۸۸. Cymbelini
۱۸۹. Coriolanus
۱۹۰. Sir Lawrence Alma - Tadema، نقاش هلندی متخصص صحنه‌های واقعگرایانه از زندگی‌ی روزمره‌ی مردم. م.
۱۹۱. Edward Burne-Jones
۱۹۲. Hawes Cravan
۱۹۳. Joseph Harker
۱۹۴. Herbert Beerbohm Terry
۱۹۵. Victorian، ر. ک. جلد اول، فصل هفتم. م.

۱۹۶. free plantation
۱۹۷. act drop
۱۹۸. cut
۱۹۹. floorboard
۲۰۰. Trap، وسیله‌ای مکانیکی که در زیر صحنه، یا در لابلای دکورها کار گذاشته می‌شد به طوری که از نظرها پنهان باشد. این وسیله برای بالا و پایین بردن وسایل سنگین و ظاهر و غایب شدنهای ناگهانی به کار می‌رفت، و اشکال گوناگون داشت. رایجترین نوع بالاکشها با ماسوره و طناب و وزنه‌های متعادل ساخته می‌شدند. همه‌ی تئاترهای قدیمی به آن مجهزند. م.
۲۰۱. Bridge سکویی مکانیکی که در زیر صحنه کار گذاشته می‌شد تا وسایل سنگین صحنه را با آن حرکت دهند. م.
۲۰۲. vampire trap
۲۰۳. Vampire
۲۰۴. Corsican trap
۲۰۵. ghost glide
۲۰۶. Edward Godwin
۲۰۷. Max Reinhardt
۲۰۸. foot lights
۲۰۹. borders
۲۱۰. incandescent lamp
۲۱۱. filamenta
۲۱۲. John Hare
۲۱۳. Johnston Forbes-Robertson
۲۱۴. Dame Commander of the British Empire
۲۱۵. Adelaide Ristori
۲۱۶. Giuseppe Moncalvo
۲۱۷. Tommaso Salvini
۲۱۸. Gustavo Modena
۲۱۹. Ernesto Rossi
۲۲۰. Ventura de la Vega
۲۲۱. Man of the World
۲۲۲. Fernandez De Moratin، موفقترین درام نویس و مورخ تئاتر اسپانیایی در سده‌ی هجدهم، که سبك فرانسوی و گولدونی را با شیوه‌های سنتی‌ی اسپانیا با هم آمیخت. م.
۲۲۳. Manuel Tomayo y Baus
۲۲۴. Love's Madness
۲۲۵. The Postive One
۲۲۶. Adelardo Lopez de Ayala
۲۲۷. A Copy for a Hundred
۲۲۸. Consualo
۲۲۹. Teatro del Principe، ر. ک. جلد اول. فصل هشتم. م.
۲۳۰. Teatro Espagnol
۲۳۱. Teatro de la Cruz، ر. ک. جلد اول. فصل هشتم. م.
۲۳۲. Ivan Turgenev
۲۳۳. A Sportsman's Sketches
۲۳۴. A Month in the Country
۲۳۵. Alexander Ostrovsky
۲۳۶. Enough Stupidity in Every Wise Man
۲۳۷. The Diary of a Scoundrel
۲۳۸. Thunderstorm
۲۳۹. A.F. Pisemsky
۲۴۰. A Biller Fate
۲۴۱. Alexander Sukhovov Kobylin
۲۴۲. trilogy
۲۴۳. Krechinsky's Wedding
۲۴۴. The Case
۲۴۵. Tarlekin's Death
۲۴۶. Mikhail Saltikov-Shchedrin
۲۴۷. The Death of Pazukhin
۲۴۸. Leo Tolstoy
۲۴۹. The Power of Darkness
۲۵۰. The Fruits of Enlightenment
۲۵۱. The Living Corpse or Redemption
۲۵۲. Alaxey K. Tolatoy
۲۵۳. The Death of Ivan the Terrible
۲۵۴. Tsar Fyodor Ivanovich
۲۵۵. Tsar Boris
۲۵۶. Marius Petia
۲۵۷. dramatic evenings
۲۵۸. family reunions
۲۵۹. N.N. Solovtsov
۲۶۰. Andreas Roller

۲۶۱. Alexandrinsky Theatre
۲۶۲. Bocharov
۲۶۳. Shishkov
۲۶۴. Prov Satovsky
۲۶۵. Sergei Shumsky
۲۶۶. Glikeria Fedotova
۲۶۷. Maria Yermelova
۲۶۸. The Sheep Well، ر. ك. جلد اول. فصل هشتم. م.
۲۶۹. Lope de Vega، ر. ك. جلد اول. فصل هشتم. م.
۲۷۰. Alexander Lensky
۲۷۱. Novy Theatre
۲۷۲. Alexander Yuzhin
۲۷۳. Alexander Martynov
۲۷۴. Karatigin
۲۷۵. Vladimir Davidov
۲۷۶. Maria Savina
۲۷۷. O.A. Korsh
۲۷۸. Otto Ludwig
۲۷۹. Gustav Freytag
۲۸۰. The Hereditary Forester
۲۸۱. The Maccabees
۲۸۲. The Journalists
۲۸۳. The Technique of Drama
۲۸۴. Ernst von Wildenbruch
۲۸۵. Hohenzollern، خانواده‌ی شاهزادگان آلمانی که از ۱۴۱۵ تا ۱۹۱۸ بر آلمان حکومت می‌کردند، و سلحشوران توتنی وابسته به آنها بودند. امپراتوری این خانواده در جنگ جهانی اول منقرض شد. م.
۲۸۶. Heinrich and Heinerich's Family
۲۸۷. Ludwig Anzengruber
۲۸۸. The Priest of Kirchfield
۲۸۹. The Double Suicide
۲۹۰. The Cross Singers
۲۹۱. Offenbach
۲۹۲. Franz von Suppe
۲۹۳. Fatinitza
۲۹۴. The Devil on Earth
۲۹۵. Johann Strauss
۲۹۶. Die Fladermaus
۲۹۷. A Night in Venice
۲۹۸. The Gypsy Baron
۲۹۹. Deutsches Theatre
۳۰۰. Berliner Theatre
۳۰۱. Lessing Theatre
۳۰۲. Bogumil Dawison, Adolf Sonnenthal
۳۰۳. Charlote Wolter
۳۰۴. Franz Dingelstedt
۳۰۵. Franz Gaul
۳۰۶. Herman Burghart
۳۰۷. Cycles، ر. ك. جلد اول، فصل هفتم. م.
۳۰۸. Friedrich Haase
۳۰۹. Richard Wagner
۳۱۰. Die Feen
۳۱۱. Rienzi
۳۱۲. Tempo
۳۱۳. Gesamtkunstwerk
۳۱۴. Schinkel
۳۱۵. Gotffried Semper
۳۱۶. Wilhelm Neuman
۳۱۷. Otto Bruckwald
۳۱۸. Karl Brandt
۳۱۹. Siegfried
۳۲۰. Meiningen Players
۳۲۱. George II
۳۲۲. Saxe-Meiningen
۳۲۳. Coburg Gotha
۳۲۴. Friedrich von Bodenstedt
۳۲۵. Ludwig Chronegk
۳۲۶. Ellen Franz
۳۲۷. Ghosts
۳۲۸. Bruckner brothers
۳۲۹. sky border
۳۳۰. Sacramento's Eagle Theatre
۳۳۱. Catherine Sinclair
۳۳۲. Metropolitan Theatre
۳۳۳. California Theatre
۳۳۴. Lotta Crabtree
۳۳۵. Mormon نام شاخه‌یی از مذهب مسیحیت اُرتدکس است که در ۱۸۳۰ توسط جوزف اسمیت Joseph Smith، در پالمیر، در ایالت نیویورك تأسیس شد. آنها معتقدند که کتاب

مورمونها بر روی الواح زرین بر اسمیت وحی شده است. داستان این کتاب مهاجرت یهودیان به آمریکا در ۶۰۰ سال پیش از میلاد است، و معتقدند بخشی از یهودیانی که در آغاز به آمریکا آمدند مذهب خود را فراموش کردند، وحشی شدند، و نیاکان همین سرخپوستها را تشکیل دادند. مورمونها به اقتصاد اشتراکی معتقدند، روزه می‌گیرند، طلاق را حرام می‌دانند، و سیاهپوستان را به سلك خود راه نمی‌دهند. م.
۳۳۶. Salt Lake Theatre
۳۳۷. William Mitchel
۳۳۸. William E. Burton
۳۳۹. Chambers Street Theatre
۳۴۰. James W. Wallack
۳۴۱. Lester Wallack
۳۴۲. James W. Wallack Jr.
۳۴۳. Laura Keene
۳۴۴. William Warren Jr.
۳۴۵. John Drew
۳۴۶. Louisa Lane
۳۴۷. John H. McVicker
۳۴۸. Dan Marble
۳۴۹. Ben DeBar
۳۵۰. Uncle Tom's Cabin
۳۵۱. Harriet Beecher Stowe
۳۵۲. George L. Aiken
۳۵۳. George C. Howard
۳۵۴. Cordelia
۳۵۵. The Escape
۳۵۶. William Wells Brown
۳۵۷. John Brougham
۳۵۸. Po-ca-hon-tas
۳۵۹. The Gentle Savage
۳۶۰. George L. Fox
۳۶۱. Humpy Dumpy، آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت. م.
۳۶۲. Mrs. John Wood
۳۶۳. The Sleeping Beauty
۳۶۴. The Fair One with the Golden Locks
۳۶۵. George Henry Boker
۳۶۶. Calaynos
۳۶۷. Francesca da Rimini
۳۶۸. Combination Companies
۳۶۹. Colleen Bawn
۳۷۰. Joseph Jefferson
۳۷۱. Lawrence Barrett
۳۷۲. Rose Michel
۳۷۳. Edwin Booth
۳۷۴. Winter Garden Theatre
۳۷۵. Booth's Theatre
۳۷۶. Augustin Daly
۳۷۷. Leah The Forsaken
۳۷۸. Deborah
۳۷۹. Mosenthal
۳۸۰. Under the Gaslight
۳۸۱. Fifth Avenue Theatre
۳۸۲. Horizon
۳۸۳. Agnes Ethel
۳۸۴. Frou-Frou
۳۸۵. Fanny Davenport
۳۸۶. Clara Morris
۳۸۷. Article 47
۳۸۸. Ada Rehan
۳۸۹. John Drew II
۳۹۰. James Lewis
۳۹۱. Mrs. G.H. Gilbert
۳۹۲. Steele McKaye
۳۹۳. Francois Delsarte
۳۹۴. St. James Theatre
۳۹۵. Samuel S. Curry
۳۹۶. The School of Expression
۳۹۷. Charles W. Emerson
۳۹۸. The School of Oratory
۳۹۹. Hazel Kirke
۴۰۰. Won at Last
۴۰۱. Paul Kauvar
۴۰۲. Madison Square Garden
۴۰۳. William F.Cody, "Buffalo Bill"، پیشاهنگ نظامی، و شکارچی ماهر بافالو (گاومیش وحشی)، و دشمن سرسخت سرخپوستان. گفته‌اند که در ظرف هشت ماه ۴,۲۸۰ گاومیش وحشی را کشت تا سربازان آمریکایی را تغذیه کنند. در ۱۸۸۱ در پارکی



نزدیك نیویورك نمایشهایی از شکار گاو و اسب و چابك سواری و تیراندازی و غیره برپا کرد، و آن را به صورت نمایشهای بومی‌ی آمریکایی درآورد. کودی در این نمایشها خود نقش نمایش گردان را ایفا می‌کرد. م.

۴۰۴. Spectatorium، «تماشاخانه»ی بزرگی برای نمایش موسیقی، درام، رقص و نمایشهای مجلل و دیدنی. م.

۴۰۵. Daniel Froham
۴۰۶. Charles Froham
۴۰۷. A.M. Palmer
۴۰۸. Union Square Theatre
۴۰۹. Bronson Howard
۴۱۰. Saratoga
۴۱۱. The Banker's Daughter
۴۱۲. Young Mrs. Winthrop
۴۱۳. Shenandoah
۴۱۴. Matilda Heron
۴۱۵. Bert Harte، نویسنده‌ی داستانهای کوتاه و طنزآمیز آمریکایی. م.
۴۱۶. Mark Twain
۴۱۷. My Partner
۴۱۸. Bartley Campbell
۴۱۹. Alabama
۴۲۰. In Mizzora
۴۲۱. Arizona
۴۲۲. Augustus Thomas
۴۲۳. The Witching Hour
۴۲۴. The Copperhead
۴۲۵. Edward Harrigan
۴۲۶. Tony Hart (Anthony Cannon)
۴۲۷. knockabout
۴۲۸. William Gillette
۴۲۹. The Professor
۴۳۰. Held by the Enemy
۴۳۱. Secret Service
۴۳۲. Sherlock Holmes
۴۳۳. James A. Herne
۴۳۴. David Belasco
۴۳۵. Drifting Apart
۴۳۶. William Dean Howels
۴۳۷. Margaret Flaming
۴۳۸. Shore Acres
۴۳۹. The Black Crook
۴۴۰. Lydia Thompson
۴۴۱. Striptease
۴۴۲. Tony Pastor
۴۴۳. Joseph Jefferson III
۴۴۴. Rip von Winkle
۴۴۵. expressive action
۴۴۶. John Mc Culloug
۴۴۷. Lawrence Barret
۴۴۸. Richard Mansfield
۴۴۹. A Parisian Romance
۴۵۰. The Scientific American
۴۵۱. Albert A. Hopkins
۴۵۲. Magic: Stage Illusions and Scientific Diversion
۴۵۳. The Rhinegold
۴۵۴. The Delsarte System
۴۵۵. The Athenaeum

فهرست اعلام

آ

الف

ب

پ

ت

ج

چ

خ

د

ر

ز

ژ

س

ش

ص

ض

ط

ظ

ع

غ

ف

ق

ک

گ

ل

م

ن

و

ه

ی